REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XXXVII

MIT 65 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1915

INHALTSVERZEICHNIS

ABRAHAM, ERICH, Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400. 1
BOMBE, WALTER, Flandrische Maler des sechzehnten Jahrhunderts in Perugia. Mit 5 Abbildungen ... 243
CÜRLIS, HANS, Die »Grüne Passion«. Mit 8 Abbildungen ... 183
DAUN, BERTHOLD, Einige der Madonna del Baldacchino Raffaels verwandte Madonnen. Mit 7 Abbildungen ... 69
DRESDNER, ALBERT, Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstkritik ... 163
ESCHERICH, MELA, Der Ornamentstil. Eine Proportionsstudie ... 87
FLAMM, DR. HERMANN, Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg. Mit 8 Abbildungen ... 123
GRAUTOFF, OTTO, Der Meister Gilabertus. Mit 2 Abbildungen ... 81
GÜMBEL, ALBERT, Zur Biographie Albrecht Dürers des Älteren. Mit einer archivalischen Notiz über Albrecht Dürer den Jüngeren ... 210, 311
HORN, KURT, Der Hochaltar in der katholischen Pfarrkirche zu Koschmin (Provinz Posen). Mit 2 Abbildungen ... 109
KOETSCHAU, KARL, Alfred Lichtwark ... 54
KREITMAIER S. J., JOS., Das Exerzitienbüchlein und die spanische Mystik ... 14
MAYER, ALEXANDER, Die Meister des Römhilder Doppelgrabmals. Mit 22 Abbildungen ... 95
OLLENDORFF, OSCAR, Altes und Neues über Holbeins Darmstädter Madonnenbild. 292
ORBAAN, J. A. F., Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte ... 17
PANOFSKY, ERWIN, Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena. Mit 12 Abbildungen ... 267
ROLFS, Arma ecclesiae ... 53
SCHINNERER, JOHANNES, Zur Datierung der Glasmalereien im Regensburger Dom. 197
TIETZE, HANS, Neue Literatur über den deutschen Barock (1911—1914) ... 301
Literatur ... 56, 115, 169, 222, 323

ÜBER DIE QUELLEN DES STILS IN DER NÜRNBERGER MALEREI UM 1400.

VON

ERICH ABRAHAM.

Seit das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck von Dvořák auf jene zwingende Formel gebracht worden ist, die ihre schöpferischen Gestalten aus einer generationenlang abrollenden Entwicklung herauswachsen, die nordische Kunst das Erbe der italienisch-französischen antreten läßt, haben minder glaubwürdige Zeugen auch an der jungen oberdeutschen Kunst vom Beginn des 15. Jahrhunderts eine von weitem hergeholte Vaterschaft bekräftigen wollen. Italien oder ein von Italien her gespeister Vermittler hätte zu den Stilbildungen Anstoß gegeben, die um die Wende des 14. und des 15. Jahrhunderts allenthalben in Deutschland aufschießen, und groß geworden sei dieser Stil, so heißt es, am Mauerbilde [1]). Im Gegenteil, diese These soll hier ein Nürnberger Beispiel erhärten, hat diese Kunst vom Jahrhundertanfang nur die Zufuhr fremder Säfte verarbeitet, die im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts die gotische Malerei blutvoller hatten machen helfen, und der nordische Stil des 15. Jahrhunderts ist in so eigentlichem Sinne ein Stil der Tafelmalerei, daß er in wesentlichem sich zur Hinterlassenschaft des gotischen Wandbildes in Gegensatz stellt. Denn: das Wandbild im sechsten Bogenfelde der Nürnberger Moritzkapelle, das Gebhardt als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Nürnberger Malerei des 15. Jahrhunderts nahm, als »erstes Zeugnis eines neuen und großen, nicht mehr mittelalterlich befangenen Stiles« [2]), ist erst im dritten Jahrzehnt entstanden, also später als die entscheidenden Bilder des Meisters des Imhofschen Altars, und dieser Freskenstil ist nicht böhmisch oder paduanisch oder avignonesisch, sondern — man

[1]) Diese These steht bei Carl Gebhardt, Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg 1908, S. 12 ff. Gegen sie Stellung zu nehmen, war dieser Aufsatz geschrieben, und er war von der Redaktion dieser Zeitschrift angenommen, als Hugo Kehrer »Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim« insgesamt veröffentlichte (Abh. der Bayrischen Akademie der Wissenschaften XXVI 3) und diese Fragen gleichfalls behandelte. Daß er damit das entscheidende Wort zur »Ursprungsfrage der fränkischen Malerei« nicht fand, hat inzwischen auch Hans Tietzes Kritik bestätigt (Monatsh. f. Kunstwiss. 1913, VI S. 35). So habe ich denn nach einigen Änderungen meine Gruppierung des Materials als auch einen Beitrag zu dieser Frage nicht unveröffentlicht lassen wollen.

[2]) 1902 aufgedeckt, ist es von Gebhardt, a. a. O. »auf keinen Fall früher als in den Anfang des 15. Jahrhunderts«, von Kehrer um 1410 angesetzt worden. Abb. bei Kehrer S. 72.

verzeihe — deutsch, nürnbergisch. Dieser Stil ist für die eigentlichen Aufgaben der neuen Tafelmalerei eine Vorbereitung nur in sehr bedingtem Sinne gewesen.

Das Fresko mit dem Martyrium der h. Ursula, des Papstes und der 11 000 Jungfrauen steht in Frage, das unten die Wappen der Mendel und Waldstromer trägt [3]), also von dem jüngeren, mit Clara Waldstromerin verheirateten Marquard Mendel gestiftet ist. Es fehlt das Wappen von Mendels zweiter Frau, der Margareta Pömerin. So ist die Stiftung in die kurze Zeit der ersten Ehe oder sofort danach — als Gedächtnisstiftung — anzusetzen: da Claras Eltern, Franz Waldstromer und Gertraud Grolandin, erst 1400 heirateten, so kann die älteste Tochter nicht viel vor 1420 Hochzeit gemacht haben, und 1424 ist sie gestorben [4]). Die Mendelsche Stiftung entstand also in denselben Jahren wie der größte offizielle Freskenauftrag Nürnbergs: 1423 erhält Meister Berchtold Bezahlung »von dem rothaws czu molen auszen, hinden, vornen, neben und unter dem rothauwse von czweien stuben, und vom rothawse yunen von dem gemelde zu bessern« [5]). Wieweit es sich hier um eine Erneuerung der trecentistischen Fresken handelt, wieweit um selbständige Schöpfungen, bleibt unentschieden.

Die Datierbarkeit macht das Ursulabild wichtiger, als seine Qualität bei schlechter Erhaltung sonst wohl täte. Das anspruchsvolle Thema ist gehörig in jenem weitflächig ausbreitenden Stil entwickelt, der ohne viel Bemühung, in solcher Höhe — die Darstellung reicht bis in den Scheitel des Schildbogens hinauf — durch ein Hintereinander Raumillusion zu erregen, seinen Stoff in staffelförmige Schichten übereinander schichtet. Es ist die Kompositionsart jedes Nürnberger Torreliefs des 14. Jahrhunderts. Das Festhalten der alten flächenhaften Weise hat jede Form. Bis auf den Schützen in der rechten Ecke — in energischem verlorenem Profil ist er vom Modernsten damals in Nürnberg — wird jedes Ding in die Ebene umgebogen,

---

3) Die gleichen Wappen neben denen der Stromer und Mendel trug der ehemalige Hauptaltar der Moritzkapelle, vgl. Murr »Beschreibung« 1774, S. 50. Kehrer allerdings nennt die Wappen die der Poemer und Waldstromer. Dann wäre das Bild noch später zu datieren, in die Jahre von Mendels zweiter Ehe, nach 1424—38. Doch bestätigt mir jetzt Konservator Dr. F. T. Schulz noch einmal mit gewohnter Freundlichkeit, daß die Farben unzweifelhaft die der Mendel sind: gold, rot, schwarz (die der Poemer dagegen weiß, rot, weiß, rot, schwarz).

4) Die Angaben sind entnommen dem Geschlechterbuch des Conrad Haller von 1533 (Nürnberg, Kreisarchiv, Ms. Nr. 151 Fol. 293 a), Rötenbecks »Descriptio Epitaphiorum et Monumentorum der beiden Hauptkirchen zu St. Sebald und St. Laurentzen« (ebda. Ms. Nr. 143), I. G. Biedermanns »Geschlechtsregister des hochadeligen Patriciats zu Nürnberg« (Bayreuth 1748, tab. 547 und 573). In eben diesen Jahren, 1423, überwies noch ein anderer Mendel, Peter, eine Stiftung der Kapelle; und Marquard selbst hat »pro 10 fl. eine kleine Orgel hierher machen lassen, und dieselbe mit Heiligtum und einer hängenden Lampe gezieret«, vgl. Würffel, Beschreibung der übrigen Kirchen usw., Nürnberg um 1760, S. 143. Eine frühere Mendelsche Gemäldestiftung dieser Zeit, in die Zwölfbotenkapelle, fällt in die Jahre nach 1414; vgl. Murr a. a. O.

5) Stadtrechnungen, Jahresreg. II, Bl. 183 a: Th. von Kern zum Memorial des Endres Tucher in den Chroniken der deutschen Städte, Nürnberg II, S. 11. Einer der Söhne, die damals wegen ihrer Beteiligung hier vom Rat Trinkgeld bekamen, ist übrigens Markus Landauer, der spätere Stifter des Landauerschen Altars, vgl. meine »Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts«, Straßburg 1912, S. 43 Anm. 2.

in der sein linearer Wert am signifikantesten sich entwickeln läßt. Die Linie aber, die in dunklem Pinselzug die hellen Farbflächen gegeneinander absetzt, teilt mit der alten trecentistischen jene schmiegsame Rundlichkeit, deren gleitende Schwünge ebenso empfunden sind wie diese zügig zusammengehaltenen Aktionen, die die starke Impulsivität hochgotischer Figuren nicht mehr und die gespitzte Artikulation der spätgotischen noch nicht haben, wie das ein wenig mattherzige Wesen dieser Menschen. Wie aber jener Scherge und sein nach vorn hauender Kollege links, so verraten auch ein paar Typen, daß dieser sanftmütigen Kunst der Widerpart erstand: das nur noch so gewollte Rucken im Hals bei den beiden Mädchen rechts im Kahn, deren Heiligenschein eine ganz von vorn gesehene fast verdeckt, stellt sie etwa der Maria von der Rückseite des Imhofschen Altars an die Seite, und in jener Face-Frau finden wird die nächste Verwandte der Maria im Imhof-Rothflasch-Epitaph [6]). Wie aber diese Typen des Imhofschen Meisters hier breiter und häßlicher werden, das ist Zeugnis für das Hinausstreben über jene Werke, die zwischen 1410 und 1420 entstanden, ein erfolgloses Streben; denn diese gelenklosen Hände in der Fläche, diese lichten Köpfe, die nur unter dem dicken Kinn etwas modellierende Schatten haben, sind das Armutszeugnis dessen, der für irgend Neuartiges Anleihen aufnehmen mußte.

Wenn er das beim führenden Stadtmaler tat, hat er doch nicht auch auf Karlstein und in Padua studiert. Die energische Gebärde und Plastik der Böhmen hat sich um 1420 längst verflüchtigt. Sie war maßgebend für das letzte Drittel des Nürnberger 14. Jahrhunderts.

Am Anfang dieses Drittels stehen Werke des Umkreises wie das Hirzlach-Epitaph von 1361 in Heilsbronn [7]) mit der wie ein leichtgespannter Bogen geschwungenen Haltung des überschlanken Christus, den rein linearen Mitteln flächenmäßiger Zuschärfung und den »Linientrillern« der Gewandung; wie die Propheten der Forchheimer Schloßkapelle [8]), in sanfte Kleiderlinien gefaßte matte Wesen in einem schwankenden Halb-Stehen, mit schüchterner Geste sprechend, ohne die immerhin stark empfundene Einfachheit der Bewegung jenes Schmerzensmannes, ohne die gehäufte Motivfülle von dessen Gewandung. Schon hier ist bezeichnend, daß das Tafelbild den Stil charakteristischer ausprägt als das Mauerbild. So ist gegenüber dem Hirzlach-Epitaph auch das Fresko des Schmerzensmanns im Ostchor der Sebalder

[6]) Abbildungen beider Werke bei Gebhardt a. a. O.

[7]) Abb. bei Thode Taf. 1.

[8]) Abb. bei Kehrer Taf. 1 und 2.

Kirche »das ausdruckslose und plumpe Bild eines schwachen Handwerkers« [9]). Nur sind gerade die wichtigsten Leistungen der Wandmalerei verloren [10]). Jene beiden Werke aber vertreten den letzten Rest hochgotischer Malerei, letzte Glieder einer Kette, deren Anfangsglieder in Nürnberg fehlen, aber im ganzen Oberdeutschland etwa die gleichen sind. Darum mögen solche Werke dem Beurteiler »ganz charakterlos« erscheinen [11]); noch fehlen alle Eigencharaktere fränkischer Malkunst.

In diesen selben Jahren oder kurz darauf wird das Vorbild der böhmischen Kunst unter Karl IV. unmittelbar in Nürnberg wirksam. Die Nachbarschaft, der Kaiser, der auch in Nürnberg einen Hofmaler hatte, den Sebald Weinschröter [12]): alles erklärt auch äußerlich diese Beziehungen. Die Spuren tauchen überall auf: im König Wenzel-Fresko [13]) neben dem Ursulatode der Moritzkapelle mag die Prinzessin im Garten die Schwester der h. Katharina vom Altarwerk der Karlsteiner Katharinenkapelle heißen [14]); in der Maria der etwa gleichzeitigen Epiphanie der Forchheimer Königspfalz [15]) mag man das apokalyptische Weib der Karlsteiner Marienkirche [16]) wiederfinden wollen; in der Bewegung ihres Kindes dasselbe Ringen um neue Möglichkeiten, wenn das Beinchen wie bei dem Knaben der Prager Maria in Stift Strahow [17]) von der ganz sichtbaren Sohle des Fußes her verkürzt werden soll; das Wirtschaften mit den starkschattenden Bogenformen in Forchheim ebenso notieren wie in der Ludmillataufe im Treppenhause des Karlsteiner Haupttürmes; überhaupt in dieser gehaltvoll nachdrücklichen Art, die in der Wenzeltaufe der Moritzkapelle arbeitet, in diesen Menschen der starken Glieder, der schütternden Bewegung und energischen Blicke einen Wiederschein des neuen Lebens entdecken, das an alten Codices begann sich Nahrung zu holen, das nachbarliche Böhmen bald den Erschütterungen eines notvollen Glaubenskampfes aussetzen sollte. Denn damals, unter Karl IV. und Wenzel, gab es eine Kulturstraße von Avignon über Prag nach Nürnberg, auf der die Handschriften und die Bilder wanderten und

9) Redslob, Mitt. des Germanischen Museums 1907, Sonderabdr. S. 13 f.

10) Die thronende Maria zwischen einem Bischof und dem hl. Xaver, die Stiftung eines Hohenzollernschen Burggrafen und seiner Nassauischen Verwandten, die nach 1362 entstand (Nürnbergisches Zion, 1733, S. 48) und, gewiß die Hauptschöpfung, die Historien am Rathause, die nach 1362 geschaffen, 1378 gesäubert wurden, schließlich eben aus diesem Jahre die Wandbilder der Ratsstube. Zu den römischen Historien vgl. Siegmund Meisterlin (Chroniken der deutschen Städte III f. 155); zur Ratsstube die Stadtrechnung 1378, Frage X. Eine neue Bemalung erfolgte hier schon 1436 durch Meister Luckenpack, und auch diese mußte schon wieder nach 6 Jahren ausgebessert werden. (Baader, Beiträge, 2. Reihe S. 4.)

11) So Tietze, a. a. O.

12) Vgl. Kehrer S. 7 und die dort Anm. 6 zitierte Literatur.

13) Abb. bei Kehrer, Monatsh. f. Kunstwissensch. V 1912, S. 65 und a. a. O. S. 59.

14) Abb. bei Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde, Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen, 1896.

15) Abb. bei Kehrer, Die hl. drei Könige, Leipzig 1909, S. 176.

16) Abb. bei Neuwirth, a. a. O. Der etwas spätere König in Forchheim (Kehrer Taf. 4) ist dem David in den Libischer Wandgemälden zu vergleichen (Abb. Topographie Böhmens VI, Prag 1901, S. 78).

17) Abb. bei Richard Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens, Prag 1912, Taf. 13.

jenes vielfältig verästelte Röhrenwerk arbeitete, das den Strom der Befruchtung über die Alpen lenkte [17a]).

Aber gerade wo man böhmische Spuren am ersten sucht, in der Frauenkirche, der Schöpfung des Kaisers, da fehlen sie. Was von den Wandbildern kenntlich blieb, zeigt das Fortleben der alten hochgotischen Weise, z. B. in den Aposteln, die die Blutreliquie verehren, doch schon bei leichter Sonderung der Teile aus dem Ganzen einer Bewegung, einer Gruppe [18]). Und diese Weise stirbt nicht mit dem alten Jahrhundert: die Ursulalegende [19]), ein rechtes Übergangswerk, steht mitten zwischen der Kunst des 14. Jahrhunderts und unserem Ursulamartyrium der Moritzkapelle. Sie lebt von den Parallelismen der Haltungen, der Falten, drängt ihre Gruppen luftlos zusammen — nun in der Moritzkapelle tritt das Einzelding in ein gegensätzliches Verhältnis zum Nachbar, ist den Menschen eine neue Breite der Körperlichkeit, der Bewegung oder wenigstens Bewegungsmöglichkeit gewonnen. Die allmähliche Verarbeitung der böhmischen Anregungen trägt jetzt und noch immer ihre Früchte.

Zeugnis dieses freundnachbarlichen Verhältnisses ist auch das wichtigste der erhaltenen Wandbilder in Nürnberg, die beiden Paulusszenen im Ostchor der Sebalderkirche, der 1379 und 1386 geweiht wurde [20]). Nur ist das keinesfalls so zu verstehen, als habe der Maler hier nun wirklich seinen Paulus einer Figur der Wenzelbibel nachgebildet, sie nur auf die Mauer vergrößert [21]), und seine disputierenden Juden wieder aus einer anderen Handschriftenvorlage genommen [21a]). Das Wichtigste bot

[17a]) Burdach hat, nachdem Thode den ganzen Frühquattrocentostil seines »Meisters Berthold« von Böhmen hergeleitet hatte, die Kulturstraße Prag-Nürnberg gezogen (Vom Mittelalter zur Reformation, 1893, S. VII, S. 116). Demgegenüber hat Max Herrmann betont, auf dieser Straße sei keine Spur humanistischen Geistes nach Nürnberg gekommen (Rezeption des Humanismus in Nürnberg, 1898, S. 31). In der Tat sind aber urkundlich Denkmäler der im Anschluß an Italien erwachsenen neuböhmischen Kunst in Nürnberg nachweisbar: wie das Vorhandensein von Johannes' von Neumarkt Leben des h. Hieronymus 1424 im Nürnberger Katharinenkloster bezeugt ist, wie schon Karls IV. großer Kanzler mit dem Nürnberger Dominikaner Frater Rosa im Briefwechsel stand (Burdach, a. a. O. und Bericht über Forschungen zum Ursprung der neuhochdeutschen Schriftsprache und des deutschen Humanismus, Aus den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1903, S. 36), so besaß das 1382 geweihte Karthäuserkloster als Stiftung Konrad Mendels (gest. 1414) ein Marienbild, das in Prag 5 Gulden gekostet hatte, und ein zweites von Joes von Augsburg ebendaher mitgebracht, das sehr kostbar, bey 24 gld. teuer war (Gebhardt, Anf. d. Tafelmalerei, 1908, S. 30). Hier, am Ausgange des 14. Jahrhunderts, ist es die, allerdings mittelbare, »dritte Rezeption des Romanismus« (Burdach a. a. O. 1903, S. 41). Schließlich hat, nachdem seit 1417 die Hussitenkriege die Blüte Böhmens vernichtet hatten, die Nürnberger Malerei auf die östliche Nachbarin zurückgewirkt: der Budnianer Altar, abgeb. bei Neuwirth, a. a. O., benutzt für das Mittelstück das Ehenheim-Epitaph der Lorenzkirche zur Komposition und Typik, für die Flügel Wolgemutisches Gut, wie man denn am Ende des 15. Jahrhunderts in Böhmen häufig verwässerten Wolgemut-Motiven begegnet, so im Prager Museum in den vier Legendenszenen und dem Barbara-Martyrium um 1500.

[18]) Abb. Kehrer, S. 75.

[19]) Abb. Kehrer, S. 76 f.

[20]) Vgl. Otto Schulz in den Mitt. d. Vereins f. Gesch. der Stadt Nürnberg, 1906, XVII S. 275; Redslob, a. a. O. S. 24; Gebhardt, a. a. O. S. 14; Kehrer, S. 61 ff. m. Abb.

[21]) So bei Kehrer, S. 64. Die angebliche Vorlage, die Figur des Balach, abgeb. S. 65.

[21a]) Es soll nach Kehrer (S. 64 und Abb. 47—49) ein böhmisches Losbuch um 1380 sein.

ihm kein fremdes Vorbild: und das ist die momentan zugespitzte Schärfe der gotischen Aktivität — Pauli stolpernde Bewegung, die im Umriß, in der Falte zittert, das Herumreißen des Kopfes, und all dieses Drängende und Stoßende, die innere Lebendigkeit dieser Menschen und dieser Bildfügung, die eben gegenüber der fester gestellten Menschlichkeit, der beruhigten Natur und Kunstform der Böhmen das Erbe der oberdeutschen Gotik, das Nürnberger Wesen bedeutet [22]). Der Nürnberger nähert sich hier der Stilstufe des Meisters von Wittingau, der gegen und um 1400 [22a]) den grandiosen Stil der altböhmischen Malerei, wie ihn der Meister von Hohenfurth vertritt, und die Italianismen der Ära Karls IV. in eine Kunst von höchster persönlicher und allgemeiner Gültigkeit münden läßt. Figuren von der Ausdruckskraft unseres Paulus aber wird man auch in Böhmen nur im Bereich jenes älteren »voritalienischen« Stils finden: etwa in dem Sieger im Würfelspiel um den Rock Christi auf der Kreuzigung der Sammlung von Kaufmann [22b]). Dies zugegeben, mag man immerhin in der Architektur [23]) und anderen Einzelmotiven Zeichen böhmischer Anregung aufspüren.

Damit und allein damit ist auch erklärlich, was an romanischem Einschlag in diesen Zierformen etwa stecken könnte. Aber keine Spur von »oberitalienischer Optik«. Keine Figur Altichieros ist »unmittelbar nachgebildet«, keine Horizontale, »die reine Linie der Italiener«, als formal wichtiges Motiv entwickelt. Wer dieses enggepackte Beieinander zügig verschleifter Steillinien, dieses hastige Drängen des Blicks auf Steilbahnen in dichte Motivnester, mit den breit wuchtenden, sauber auseinandergelegten Wagrechten des Luciawunders Altichieros [24]) überhaupt nur zusammennennt, der verkennt die Grundeigentümlichkeiten der durch die Alpen getrennten Kunstwelten.

Diese böhmisch getränkte Freskenkunst gibt die Grundlage des Stils, aus dem der Meister des Imhofschen Altars und ein Gefolgsmann wie der Schöpfer des Ursulabildes in der Moritzkapelle herauswachsen.

Aber auch der Imhof-Meister soll ja über den Brenner gegangen sein, und man hat bei Gentile, etwas für ihn einzuheimsen, herumgesucht, obwohl da schon seine Verbindung mit dem bereits 1396 als Nürnberger Bürger aufgenommenen Berthold Landauer zur Vorsicht mahnt. Doch können alle angeführten Analogien mit der Kunst des Umbrers nicht überzeugen. Der Typus der Krönung Mariens ist der allgemeine

[22]) Auf die Anfänge der charakteristisch fränkischen Typenbildung schon in dieser Zeit hat Kehrer mit Recht bei der Forchheimer Epiphanie hingewiesen, S. 37, auch später S. 46.

[22a]) Während Ernst (a. a. O.) ihn um 1380 datiert, hat Heidrich (Monatsh. f. Kunstw. 1913, VI, S. 335) ihn ein bis zwei Jahrzehnte hinabrücken wollen, und so auch Fritz Burger (Handbuch d. Kunstw. S. 138 ff.), der für die gotisierende Richtung nordfranzösische Einflüsse verantwortlich machen will (S. 133/136), m. E. zu Unrecht. Dieser böhmische Stil und etwa Broederlam bauen selbständig auf verwandten Grundlagen fort.

[22b]) Abb. bei Ernst, Taf. 12.

[23]) Doch ist sie gleich wieder in der zu dieser Zeit nur für den Norden charakteristischen »umgekehrten Perspektive« wiedergegeben.

[24]) Abb. bei Kehrer, S. 71, bei dem auch die oben zitierten Ausdrücke.

des Früh-Quattrocento, gültig bis nach Westfalen (Münster, Provinzialmuseum)[25]. Wenn Christus als Kind und Mann, wenn Nikolaus beim Imhof-Meister wie bei Gentile noch Ähnlichkeiten aufweisen, so erhärtet das nur, daß die gemeinsame trecentistische Stilgrundlage noch beidemal in der Typenbildung sichtbar bleibt. Und geht man ins Einzelne, so wird selbst zwischen den anscheinend nächststehenden Köpfen des Nikolaus auf dem Imhof-Rothflasch-Epitaph von 1414/18 und dem später entstandenen Berliner Bilde des Gentile, dem mürrischen deutschen Quer- und Breitkopf und dem edel-jovialen umbrischen Langschädel die Trennung sichtbar. Wollte man den Nürnberger mit Gentiles Venezianer Wirksamkeit in Verbindung bringen, so müßten dazu Eigenschaften der künstlerischen Individualität zwingen, die aus der heimischen Tradition nicht abgeleitet werden können. Sie sind nicht vorhanden.

Trotzdem mußte man aufhorchen, wenn der Namen Gentiles in Zusammenhang mit nordischer Kunst fällt. Nicht zu Unrecht hat Dvořák den Umbrer wie Pisanello an den »älteren naturalistischen französisch-niederländischen Stil« angeschlossen[26a]. Und dieser Stil soll ja überhaupt für die nordische Kunst vom Jahrhundertanfang maßgebend gewesen sein. Also zwar nicht der Umbrer, aber seine — mittelbaren — französischen Anreger hätten den Anstoß auch der Nürnberger Stilwandlung gegeben?

Auch das ist abzuweisen. Die Kunst des Imhofschen Meisters ist eine reine Fortbildung der trecentistischen: die traditionellen Bild- und Formtypen werden festgehalten, keinesfalls im neuen Sinne die Tafel als Raumausschnitt zu neuer Selbständigkeit erhoben und mit dem erweiterten Schatz von Beobachtungen individueller Art gefüllt, über welche der für diesen Stil maßgebende Kreis der Künstler des Herzogs von Berry verfügte. Wenn in dieser Zeit in Nürnberg ähnliche Fragen behandelt, ähnliche Typen geschaffen werden wie in Frankreich — man sehe jenen modernen verkürzten Schergen unseres Ursulamartyriums neben dem Kopf des Reitknechtes rechts oben auf der gleichzeitigen Georgsmarter bei Herrn Théophil Belin[26b], den Herodes und Pilatus der noch zu besprechenden Nürnberger Breittafeln neben den Greisentypen dort — da ist nicht einzusehen, warum bei tatsächlicher Beziehung zu jenem Künstlerkreise nicht wesentlichere Dinge übernommen worden sein sollen als ein paar Typen, die doch beiderorts recht gut unabhängig auf dem Wege individualisierender Verlebendigung der alten Trecento-Typen gewonnen sein können. Ist doch der Schmerzensmann des Imhofschen Meisters so viel enger der Kunst des 14. Jahrhunderts verknüpft als die gleiche, nun dem Entstehungsdatum nach wirk-

---

25) Näher steht jedenfalls das Wandbild in der Wittingauer Kirche (Abb. Topographie im Kgr. Böhmen X, Prag 1904, S. 77).

26a) Jahrb. d. Slg. d. Allerh. Kaiserh. 24, 1903, S. 297.

26b) Abb. ebenda, Taf. 25. Friedländer datiert die Georgslegende, die 1902 in Brügge war, um 1420 (Rep. 1903, 26, S. 172).

lich noch trecentistische Darstellung im Louvre, die alle jetzt wichtigen Darstellungsprobleme so viel mehr gelöst zeigt. Was von der westdeutschen Kunst gilt — Dvořák nennt die Namen Mosers und Lochners — gilt nicht auch von der des inneren Oberdeutschland, von der Nürnbergs. Hier hat erst um oder nach 1430 — das Altärchen der Johanneskirche ist vor allem zu nennen — jener Stil der westlichen Nachbarn Aufnahme gefunden: erst die damals einsetzende Generation hat den Anschluß an die damals schon wieder antiquierte Kunst des Westens erreicht. Wenn man schon auswärts suchen will, mag man denn am Mittelrhein, in den Altären aus Ortenberg, aus Seligenstadt, aus Bornhofen Geistesverwandtes spüren — aber all das ist gleichzeitig und vielleicht auf böhmisch getränkter Stilgrundlage erwachsen [26c]). Es läuft eine Entwicklung eben auch innerhalb des Nürnberger Mauerrings.

In diese Entwicklung — das gibt ihr den kaum tingierenden romanischen Einschlag — sind nur die alten Anregungen aus der böhmischen Kunst eingegangen [26d]). Das große Votivbild des Očko von Vlaschim hat die Farben des Imhofschen Meisters: helles Blau, Karmin und Grün, Rosa mit Gold, silbrigen Halbtönen. Jener angeblich »gentileske« Nikolaus hat auf dieser Tafel seinen nächsten Ahn. Aber indem die Kunst des Imhofschen Meisters die gedrungene Plastik der Böhmen vernachlässigt und in schleifenden Zusammenordnungen von Figuren, in deren zügiger Silhouettenführung, im Herausdrängen eines gleitenden Linienwesens und in einer fast transparenten Farbigkeit sich befriedigt, in der Sittigkeit und Beschaulichkeit der Empfindung [27]) fügt dieser Stil der ersten Generation des 15. Jahrhunderts sich wieder ein in die gotische Tradition. Diese persönliche, aber überpersönlich wirksame Leistung in der Zusammendrängung des Eigenen und des wahrhaft angeeigneten Fremden führt die Kunst des Imhofschen Meisters hinaus auch über den ihm der Richtung nach gleichstrebenden Meister des Altars aus der Wittingauer Magdalenenkirche. Dieser, wohl im recht entfernten Südböhmen anzusiedeln, wird weniger als eigenes Vorbild, vielmehr als auch ein Ausläufer der eigentlichen karolinischen »Protorenaissance« in seinen oberdeutschen Beziehungen zu gelten haben. Die beiden Heiligen der Außenseite des Deichslerschen Altars [27a]) fassen die durcheinander flutenden Draperiemotive etwa der Wittingauer männlichen Heiligen [27b]) bereits unter größere Hauptlinien zusammen, denen sich das gleitende Begleitwerk rhythmisierend anschließt; sie prägen die große Schleife der Körperbewegung faß-

---

26c) Ernst möchte sogar in dem aus Duban stammenden Marienaltar in Leitmeritz eine Jugendarbeit dieses Seligenstadt-Bornhofer Meisters erkennen (a. a. O. S. 28 und Taf. 59).

26d) Die von Ernst (a. a. O., S. 28) angenommene Verwandtschaft der an den Raudnitzer Marientod angefügten Flügel aus der Nachfolge des Wittingauer Meisters mit dem Deichslerschen Altar ist ganz weitläufig (Abb. bei Matějka, Topogr. Böhmens, Bez. Raudnitz, Prag 1900, Taf. 7).

27) Diese hat am feinsten umschrieben Hotho in der Malerschule Huberts van Eyck, 1855, S. 292.

27a) Abb. in Posses Katalog S. 11, Johannes bei Burger a. a. O., S. 96.

27b) Abb. bei Ernst, Taf. 30.

licher heraus. Man mag sagen: sie tektonisieren die neu zugeströmten Dinge, tektonisieren sie natürlich in rein gotischem Sinne.

Man wird leicht finden, daß der Imhofsche Meister für großdekorative Aufgaben emhr disponiert war als fürs Tafelbild, wie er denn ja auch nicht ganz zu Unrecht mit jenem Berthold Landauer identifiziert worden ist, der an Mauern seine Haupttätigkeit entfaltete. Wie diese Fresken ausgesehen haben mögen, ist den 1420—1423 zu datierenden Malereien der Nürnberger Heiliggeistkirche zu entnehmen: Maria im Strahlenkranze mit den 14 Nothelfern und Stiftern [27c]), einzeln in Bogen gestellt, im luxurierenden Stile der Gewandung der Weise des Nördlinger Meisters Berthold im Seligenstädter Altar entsprechend [27d]); dann Apostel [27e]), die, bei etwas geringerer Qualität, ganz nahe an den Deichslerschen Altar heranführen (vgl. das zum Boden hängende große Gewanddreieck des h. Thomas mit den Außenheiligen in Berlin). Welch starke Kräftigung wiederum schon die Hand des Imhofschen Meisters gegenüber der zerfließenden rein gotischen Weise brachte, lehrt neben seinem Schmerzensmann vom Imhofschen Altar, im Germanischen Museum, das Epitaph für Kunz Rymensnyder, der 1409 gestorben ist, in der Lorenzkirche [28]), diese feinnervig behutsame, wie verschüchterte Darstellung neben der derbknochigen, weniger gefühlten, stärker durchgeformten kaum 10 Jahre später. Nicht die Plastik, wie man gemeint hat [29]), ist für diesen Stil maßgebend gewesen, er ist das konsequent entwickelte letzte Stadium der Linien- und Flächenkunst der beiden letzten Jahrhunderte. Wo er wie in der Heiliggeistkirche die rein gotische Richtung für die Wandmalerei festhält, streift er in der wuchernd bauschigen Haltung der Draperiewellen, dem körperlos gleitenden Linienwesen die romanisierende Art ab. Oder vielmehr, er hat sie wie eine düngende Bodenschicht durchwachsen. Das ist hier und in Böhmen [29a]) gewiß ebenso aus eigener Triebkraft geschehen wie im französisch-burgundischen Westen. Wirksam ist hier wie dort das lebendige gotische Erbe, das nur im Westen und Osten in anderem Sinne entwickelt wird.

Doch neben dieser Regeneration der Gotik gibt es gleichfalls innerhalb Nürnbergs eine Entwicklung, die dem Geiste jener böhmischen »Italianisten« näher bleibt. Dafür sind Zeugen die irrig mit dem Ursulabilde der Moritzkapelle in die gleiche Werkstatt verwiesenen Breittafeln im Germanischen Museum, die wohl ursprünglich zu zweien übereinander in einem der größten Altarwerke der Zeit standen: der Kinder-

[27c]) Abb. bei F. T. Schulz, Südd. Bauztg. 1905, Nr. 8 und 10.

[27d]) Burger stellt a. a. O. S. 96 einige Figuren dieses Stiles zusammen.

[27e]) Abb. des h. Thomas bei F. T. Schulz a. a. O., des h. Simon bei Kehrer a. a. O. S. 33.

[28]) Das Bild ist von Redslob a. a. O. S. 23, wo auch Abbildungen, zu nah an den Imhofschen Meister herangerückt worden.

[29]) Redslob a. a. O.

[29a]) Burger nennt entsprechend die Kunst des sog. Hasenburgischen Meßbuches von 1409 (Wien, Hofbibliothek Cod. 1844) eine Verarbeitung der durch Wenzel ins Land gebrachten Kunstweise durch die südböhmische traditionelle Formenwelt (a. a. O., S. 148).

mord, die Geißelung Christi, Bestattung Mariens [30]). Auf einer anderen Linie sind sie ebenso wie die Art des Imhofschen Meisters aus jenem nach Böhmen gerichteten Nürnberger Stile vom Ende des Trecento emporgewachsen. Die Farbenwahl der böhmischen Achtheiligenflügel des Rudolphinum, die um 1380—1400 entstanden [31]), kehrt hier wieder, die Architektur in Violett, Rosa und Weiß. Nicht nur hat der Thron des Herodes dieselben Formen wie der Mariens in dem Forchheimer Dreikönigefresko. Der Kindermord, in Böhmen an weithin sichtbarer Stelle, im Kreuzgang des Emmausklosters [31a]), im größten Stile gestaltet und auch sonst vorkommend [31b]), kann in der küssenden Mutter ein Motiv ausbauen, das bei den Nachbarn ebenso im alten strengen Sinne in der Maria der Hohenfurther Geburt [31c]) wie in der jüngeren weichen Art auf einem Basler Diptychon erscheint [31d]). Die Apostel der Bestattung sind Verwandte derer auf dem Raudnitzer Marientode [31e]). In dem Versuche der Verkürzung und Aufsicht war dem Gebückten der Nürnberger Geißelung derjenige auf der Geißelung des Emmausklosters vorangegangen, und der Nürnberger Pilatus bewegt sich ähnlich dem Hauptmann der Wittingauer Kreuzigung [31f]).

Das beweist keineswegs Abhängigkeit von irgendwelchen älteren oder jüngeren Vorbildern. Hier ist nur einer, in den etwas vom Geiste jener energischen Kunst übergegangen ist. Großköpfige Leute agieren mit neuer Derbheit und Vehemenz, und diese Heftigkeit fährt unbekümmert aus den zügigen Körperumrissen heraus, die der Stil des Imhofschen Meisters noch konserviert. Ein Zusammenballen körperhafter, räumlicher Werte steckt in diesen Bildgliederungen ebenso wie in jeder Form. Die ausladende Massigkeit der Silhouette bei der kauernden Mutter des Kindermordes ist dem großen Stil des italienischen Trecento näher als irgendetwas Oberdeutsches sonst [31g]): man sehe nur das gleiche Motiv ins Puppige verzärtelt am Altar der Kirche von Schotten am Oberrhein [32]). Und selbst einer, der Italien unmittelbar vor Augen gehabt haben soll, der Hamburger Meister Bertram, hat um 1400 am Buxtehuder Altar den Typus des Kindermordes, den er schon drei Jahrzehnte

---

[30]) Nachdem Thode sie an die heute wohl von niemandem für nürnbergisch angesehene h. Familie bei Fräulein von Przibram angeknüpft hatte, verlegte Redslob a. a. O. Anm. 36 und Gebhardt sie in die Werkstatt des Schöpfers der Ursulafreske. Abbildung der Bestattung bei Thode und Kehrer, der beiden anderen Tafeln bei Gebhardt.

[31]) Abb. bei Kehrer S. 32, bei Ernst Taf. 38.

[31a]) Abb. bei Neuwirth a. a. O., Burger Taf. 16.

[31b]) Wandgemälde in Slawietin, Abb. Burger a. a. O. S. 159

[31c]) Abb. bei Ernst a. a. O. Taf. 2.

[31d]) Abb. bei Ernst a. a. O. Taf. 52. Datierung berichtigt von Heidrich a. a. O. S. 335.

[31e]) Abb. bei Matějka, Topogr. d. hist. u. künst. Denkmale im Kgr. Böhmen, IV Raudnitz, Prag 1900, nach S. 174.

[31f]) Abb. bei Ernst a. a. O. Taf. 25. Neuwirth hat auf verwandte Fingerbehandlung und Fußbildung in dem Braunschweiger Skizzenbuche hingewiesen (Bl. 17 seiner Ausgabe, Prag 1897, S. 7).

[31g]) Diese gewisse Zwiespältigkeit der stilistischen Haltung hat schon Thode gefühlt (a. a. O. S. 47).

[32]) Deshalb gehört dieser auch keinesfalls in dieselbe Gruppe wie die Nürnberger Tafeln, wie Back annimmt, Mittelrheinische Kunst S. 52 f., wo auch Abbildungen.

zuvor am Hochaltar von S. Petri festgelegt hatte, wohl mit seiner Fülle lebendigen Ausdrucks, aber nicht mit dem Nürnbergisch hohen Formenernst ausgestattet, sondern sogar die alte Nachdrücklichkeit des Entwurfes in ein heiter verknüpfendes blumiges Spiel lebhafter Glieder und weißlicher Farben gelöst 33). Die Farbe des Nürnbergers setzt in seinem ernsten Sinn auf die ebenmäßig ausgebreiteten Helligkeiten des Imhofschen Meisters stärkere, vollere Akzente: schweres Zinnober, kräftiges Blau.

Dieser Künstler also stellt sich abseits von der sanft in die Art des Imhofschen Meisters verlaufenden Freskentradition 34). Er ist im Geiste eher der alten festen Kunst des hohen Trecento verwandt und auch verwandt der kräftigen Impulsivität, mit der vor und um 1430 eine junge Generation diese Tradition zerbricht. Der Johannes der Marienbestattung neben dem des Tucherschen Altars, der Kauernde rechts auf der Geißelung neben dem an gleicher Stelle auf dem Altärchen der kleinen Johanneskirche, vor allem die derb zupackende, etwas grobschlächtige Weise stellen eine engere Verbindung nach vorwärts her.

Diese strengere Richtung der Nürnberger Malerei ist sich des — sozusagen unterirdischen — Zusammenhanges mit der böhmischen Kunst wie eines stärkenden Rückhaltes bewußt gewesen. Der Bamberger Altar von 1429 34a), der solch kräftigen Schritt hinaustut über die Kunst des Imhofschen Meisters, benutzt die trecentistischen Darstellungstypen, wie sie für die Kreuzabnahme in dem Avignoneser Werke Simone Martinis, für die Kreuztragung in dem — schon gleichfalls abgeleiteten — Bilde in Hohenfurth vorliegen 34b). Die Imhofsche Maria nimmt, anscheinend noch 1449, ebenso wie 12 Jahre zuvor das Epitaph der Elisabeth Tetzel in der Aegidienkirche das Bildmotiv der Maria von Hohenfurth wieder auf, das in böhmischen, in Nürnberg selbst bewahrten Marienbildern abgewandelt worden sein mag 34c).

Ort und Zeit des Schöpfers des Kindermordes zu fixieren, fehlt jeder äußere Anhalt. Keiner der pastörlichen Nürnberger Periegeten notierte das umfängliche Werk. Trotzdem wird man in dem formalen Ernste dieser großfigurigen Malerei, die dem Spielerischen und sogar nur Abwechselungsreichen weit ausbiegt und lieber mit

33) Abb. bei Lichtwark, Meister Bertram, 1905, p. 233 und 369.

34) Darum vermag ich auch Kehrer (S. 52) nicht die Verwandtschaft mit den Aposteln des Forchheimer Jüngsten Gerichtes (Abb. seine Tafeln 10 und 11) nicht zuzugeben. Diese schlanken Leute mit den hohen Hälsen und die gedrungenen großköpfigen auf der Bestattung Mariens scheinen mir so verschieden wie möglich. Jenes Fresko gehört in die Zeit kurz vor 1400, die Tafelbilder mag man sich 10—20 Jahre später entstanden denken.

34a) Abb. im Gemäldekatalog des Bayr. Nat. Mus.

34b) Das hat Ernst bemerkt (a. a. O. S. 23 und Taf. 39). Hans Semper nannte zuerst den Simone Martini (Monatsh. f. Kunstw. III 1910 S. 71 ff.). Im übrigen scheint diese Kunst aus der Berührung mit der von Tirol neue Kraft empfangen zu haben (dazu H. Semper, M. und F. Pacher, Eßlingen 1911, S. 177 f.).

34c) Vgl. Gebhardt a. a. O. S. 30, 77; die Abb. bei Thode, der die Komposition italienisch fand (S. 32, Taf. 4) mit Ernst Taf. 50.

geringem Typenvorrat und puritanischer Schlichtheit im Akzessorischen auskommen will, gern etwas von den durchgehenden Charakteren spezifisch Nürnbergischer Großmalerei erkennen. Ob aber ein solches Werk denen des Imhofschen Meisters voraufgeht, ob es, was weniger wahrscheinlich, zwischen diesem und dem des Tucherschen Altars seinen Platz hat, ist unerweislich und schließlich nicht so wichtig. Denn es gibt ja keinesorts und in dem wandlungsfrohen Nürnberg des 15. Jahrhunderts am wenigsten eine bestimmte Stilstufe dieses und jenes Jahrzehnts, die voreiliger Historismus uns aufreden will: der Konservative, der Fortschrittler arbeiten nebeneinander, und je mehr Daten wir haben, um so deutlicher sehen wir zwischen Heterogenem die Fäden hin und wieder laufen. Nur will beachtet sein, daß an dem Orte, wo wir an drei bedeutsamen Altären die Entwicklung von 1360—1430 ermessen, in Hamburg, der ausdruckstarke, reich individualisierende Stil, der mit lebhaften großköpfigen Leuten, mit saftigen Farben ein energisches Raumbild schafft, in Meister Bertram [35]) vorausgeht jener im Linienwesen ebenso wie im Ausdruck erweichten Art, die in ihren gedehnten Zusammenschleifungen schlanker Formengebilde mit Meister Francke ebenso eine gotische Reaktion anzeigt wie beim Meister des Imhofschen Altars. Nach solchen Analogien könnte man leicht aus dem hochgotischen Stile des Hirzlach-Epitaphs von 1361 über die böhmisch orientierte Freskenkunst die kräftig plastische Art des Kindermordes ableiten und dann erst als gotische Reaktion die Weise des Imhofschen Meisters folgen lassen, wogegen wieder der Tuchersche Meister mit Nachdruck Front machte — nur daß solche zwar sprunghafte, aber schließlich aus logischen Gegensätzen sich aufarbeitende Entwicklung — gar zu logisch ist, um natürlich zu sein [36]).

Mag aber die Chronologie sein, welche sie wolle, sicher bleibt jedenfalls: es gehen, aus der Entfernung gesehen in verstärkter Deutlichkeit, zwei Linien durch die Nürnberger Malerei um 1400: die eine, die ausgehend von der böhmischen,

---

35) Auch für Meister Bertram hat Lichtwark auf böhmische Verwandte zweifelnd verwiesen (a. a. O. S. 175). Wir wissen eben nicht, ob jene an italienisch-trecentistischen Vorbildern erfolgte Kräftigung der Kunst von 1360 etwa nicht überall in Deutschland gleichmäßig stattfindet und nur in Böhmen uns die vollständigsten Reste hinterließ. Sollte das Altarwerk von 1385 aus Mühlhausen a. N., jetzt im Stuttgarter Museum No. 94, nicht so sehr böhmisch (wie Konrad Lange, Ernst und Burger meinen) wie bei seiner ausgesprochen provinziellen Schwäche, die den Nachahmer bezeichnet, die Leistung eines Schwaben sein, der sich auf Wunsch der Besteller nach böhmischen Vorlagen richtete? Die Bilder der Außenseite sehen doch aus wie aus einem Musterbuche, wie es, böhmisch gegen 1400 bei etwas anderer stilistischer Haltung, in Braunschweig liegt. — Man sehe auch, wie Dvořák die Stilzusammenhänge zwischen den Italienern und dem Kölner »Meister Wilhelm« bestimmt hat: Jahrb. d. Slg. d. All. Kaiserh. 1901, XXII, S. 54 ff.

36) Die Innenseiten des Deoçarus-Altars in der Lorenzkirche, die Gebhardt 1406 datiert, habe ich hier außer acht gelassen, da leicht zu beweisen ist, daß sie den Außenseiten des Altars gleichzeitig, also beträchtlich später entstanden sind (Gebhardt Taf. 2 und 5). Man mag ermessen, wie stark das Bild der Nürnberger Malerei von Gebhardt verzeichnet worden ist, wenn er in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts setzt: das 20 Jahre jüngere Ursulafresko der Moritzkapelle, als nahestehend das 40 Jahre ältere Paulusfresko der Sebalduskirche und dann wieder den gut 40 Jahre jüngeren Deocarus-Altar (Innenseite). So ist der Imhofsche Meister seiner wahren entwicklungsgeschichtlichen Stellung beraubt worden.

italienisch getränkten Kunst diese der autochthonen Gotik angleicht und einerseits in Nachkömmlingsprodukte wie das Ursulafresko, andererseits in die wenig konzisere Tafelkunst des Imhofschen Meisters ausläuft; jene Linie, die in der Nähe auf den Pähler Altar zuführt, am Oberrhein auf Werke wie das Frankfurter Mariengärtchen und auf Moser, in Köln auf den sogenannten Meister Wilhelm, in der in Hamburg Meister Francke steht; die andere, die bei festerer Haltung, geringerer Konnivenz gegen die gotische Freskentradition dem Tafelbilde eine stärkere Plastizität der Form gewinnt und über jene Breitbilder des Germanischen Museums zur Kunst des Tucherschen Meisters überleitet. Der steht mitten in der großen nordischen »Generation der Entdecker«. Den Anstoß zu solchen Stilbildungen bot wohl mittelbar das italienische Trecento. Aber schließlich ist das Rad fortgerollt aus eigener Kraft, bis es um 1460 eines neuen Antriebes bedurfte und aus entgegengesetzter Richtung.

Was diese Nürnberger Entwicklung Neues brachte, hat sie in wohlweiser Beschränkung auf das eng und scharf umschlossene Tafelbild ausgesprochen, ebenso wie die Maler von Hamburg und Köln, Gent, Brügge und Tournay. Die Holztafel drängte ja von vornherein auf Zusammendrängung der Bildakzente, auf dreidimensionale Ausbildung, auf plastische Formung. Vom Tucherschen Meister an hat keiner der Maler, auf denen die Entwicklung der Nürnberger Kunst beruhte, an Mauern gearbeitet 37). Es kann bezweifelt werden, ob das für den Ausbau der formal-figuralen Probleme, das eigentliche Feld künftiger Tätigkeit der fränkischen Malerei, eine heilsame Beschränkung gewesen ist. Wie stark aber auch die Bildtafeln auf dekorative Gesamtwirkung hin im ganzen gesehen waren, in fest bewahrten Vorderflächen, in Formen- und Farbenkorrespondenzen auf ihren Platz im Altarganzen Rücksicht nahmen, darüber läßt heute ihre museale Zersplitterung oder Anhäufung nur zu leicht hinwegsehen. Schließlich mag man auch in dem fortgeschrittensten Tafelbilde vom Nürnberger Jahrhundertbeginn die Herkunft von der alten Mauerflächenkunst an Rudimenten durchspüren: die Neigung zu einer ins Große gehenden, aus dem Handgelenk zügig wirtschaftenden Manier, wie sie eben die Fresken-

37) Doch war früher recht vieles derart vorhanden. Für den Winterremter des Lorenzer Pfarrhofes bestellte Konrad Kunhofer nach 1434 als Wandbild die Darstellung einer Schlacht zwischen Menschen und Teufeln (Anspielung auf die Hussiten?), die von Arabesken durchschlungen war. Reste fanden sich 1834 und wurden ergänzt in Heideloffs Ornamentik Heft 13 Taf. 2 abgebildet. Vgl. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, 1854 S. 50, der auch die gleichfalls ganz restaurierten Gestalten der hl. Lorenz, Stephan und Vinzenz zuerst erwähnt, die von der Außenwand des Pfarrhofes abgelöst und in der Vorhalle des Stiegenhauses angebracht wurden. In etwa gleiche Zeit fällt das im 18. Jahrhundert erhaltene, jetzt untergegangene Wandbild zu unterst rechts in der Katharinenkirche; ein Jüngstes Gericht, das zur rechten Hand das Ebnerische und österreichische Wappen und die Jahreszahl 1445, zur linken die Wappen der Ebner und Paumgärtner trug und 1591 erneuert wurde, also eine Stiftung des Mathäus Ebner (gest. 1449) und seiner Frau zweiter Ehe, Anna Österreicherin, wohl zum Andenken seines ältesten Sohnes Hieronymus, der Cunegunde Paumgärtnerin zur Frau hatte. Vgl. Nürnbergisches Zion 1733, S. 123, Biedermann tab. 26, Murr a. a. O. S. 294. Für die Wandmalereien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vgl. den Anhang meiner »Nürnberger Malerei«.

tradition mit sich brachte, an Stelle der präziseren, feinergewichtigen, auf Durchbildung im neuen körperhaften Sinne drängenden Übung der Miniatoren, die den Eycks Bahn schufen [38]). Gegen solches Erbe mußten erst überall in Oberdeutschland in gewaltsamen Ausbrüchen die Leute vom Schlage des Witz und des Multscher und des Meisters des Tucherschen Altars sich durchsetzen.

DAS EXERZITIENBÜCHLEIN UND DIE SPANISCHE MYSTIK.

VON

JOS. KREITMAIER S. J.

In dem Aufsatz »Greco und die spanische Mystik«, den Kurt Steinbart im 3. Heft des vorigen Jahrgangs veröffentlicht hat, wird unter den literarischen Quellen zur spanischen Mystik neben den Schriften der hl. Theresia und des hl. Johannes vom Kreuz auch das Exerzitienbüchlein des hl. Ignatius genannt und im Verlaufe des Artikels wiederholt in diesem Sinne zitiert. Ignatius habe, so sagt der Verfasser, »die mystischen Ideen in das enge Bett einer vollendeten Systematik gezwungen«.

In Wirklichkeit ist das Exerzitienbüchlein nichts anderes als ein kurzgefaßtes System zur Aneignung allseitiger vollkommener Tugend, ein knapper Leitfaden der christlichen Aszese, was schon im Titel genügend ausgedrückt ist: Exercitia spiritualia, ut homo vincat se ipsum et ordinet vitam suam, quin se determinet ob ullam affectionem, quae inordinata sit. Mit Mystik im eigentlichen Sinn hat das Buch, wie wir sehen werden, nichts gemein.

Gewiß wird es niemand dem theologisch wohl nicht geschulten Verfasser verübeln können, wenn er glaubte, eine solche Schule christlicher Aszese bereits ins Gebiet der Mystik rücken zu müssen, um so weniger, als selbst theologische Schriftsteller bedauerlicherweise nicht selten eine scharfe Scheidung der Begriffe vermissen lassen. Aber die Klarheit, das Ziel jeglicher Wissenschaft, wird durch eine solche Vermengung ganz verschiedener Phänomene nicht gewinnen, und ich konnte darum das an einen Briefwechsel anknüpfende liebenswürdige Anerbieten der Redaktion nicht von der Hand weisen, den Inhalt der fraglichen Begriffe so gut als möglich zu umgrenzen.

[38]) Natürlich gab es auch im Westen reiche Wandmalerei, worüber man sich von Dvořák (Jb. 22, 1901, S. 72 f., 108, 115) ausgehend unterrichten mag. Doch ist eben dort der entscheidende Stilwandel ebenso, wenn nicht schneller, in der Buchmalerei erfolgt, während diese in Nürnberg von durchdringender Bedeutung nicht gewesen ist (vgl. Raspe, Die Nürnberger Miniaturmalerei, 1905, S. 16 ff.), sondern ganz in den handwerklichen Nachtrab der Tafelmalerei gerät.

Einmal scheint der Verfasser selbst gefühlt zu haben, daß bei so grundverschiedenen »mystischen« Äußerungen eine gewisse Scheidung als nötig empfunden werden könnte (S. 128). Es sei, so bemerkt er, der Vorschlag gemacht worden, kontemplatives und mystisches Gebet voneinander zu trennen; doch meinte er, es würde durch eine solche Klassifikation alles Fluktuierende und Nuancierte ausgeschlossen. Eine solche Begründung können wir nicht gelten lassen. Jede Wissenschaft hat die Aufgabe, ihre Objekte nach gewissen wesentlichen Merkmalen in Gattungen und Arten zu trennen, ohne damit den oft großen individuellen Verschiedenheiten zu nahe zu treten. So unterscheiden wir in der Kunstgeschichte Stile und Schulen, in der Naturgeschichte genera und species usw. Selbstverständlich wird es auch auf dem Gebiete der Mystik Äußerungen geben, die nicht »Reinkultur« sind, sondern noch in den Untergründen der gewöhnlichen Aszese basieren, mehr oder weniger, je nachdem. Wir hoffen, indem wir die Merkmale der beiden Arten darlegen, den Leser zu überzeugen, daß zwischen der gewöhnlichen christlichen Aszese und der mystischen Begabung Fundamentalunterschiede bestehen.

Christliche Aszese wird definiert als das geordnete und beharrliche Streben des freien Willens nach sittlicher Vollkommenheit. Mystik als die geheimnisvolle Vereinigung der Seele mit Gott durch eine außerordentliche Gabe der Beschauung, bisweilen verbunden mit Verzückung, Visionen, Offenbarungen, Stigmatisation. Letzteres sind durchaus unwesentliche Begleiterscheinungen, die auch vollständig fehlen können. Das ist festzuhalten.

Der Grundunterschied beider liegt darin, daß der Mensch beim aszetischen Leben und dem gewöhnlichen betrachtenden Gebet (oben kontemplatives Gebet genannt) nur durch eigene, oft sehr mühevolle Arbeit an sein Ziel gelangt, während im mystischen Leben und im mystischen Gebet das Beschauen der göttlichen Geheimnisse ein müheloses, durch ganz besondere Einwirkung Gottes zustande gekommenes ist. Ersteres bedeutet seelische Arbeit, letzteres Ruhe in Gott, oder wie die hl. Theresia sagt: im ersteren Falle gleicht die Menschenseele einem Garten, zu dessen Berieselung das nötige Wasser erst mit Mühe aus dem Brunnen geschöpft werden muß, im zweiten Falle einem Garten, durch den ein Bach fließt.

Der weitere wesentliche Unterschied besteht darin, daß die gewöhnliche Aszese vom Willen des Menschen abhängt, während das mystische Leben der Gewalt des freien Willens entzogen ist. Daraus folgt, daß die Aszese lehrbar ist, die Mystik aber nicht. Nur der Weg, der zu der verschlossenen Pforte der Mystik führt, kann gezeigt werden. Die Türe zu öffnen liegt außer der Macht des Menschen. Es folgt weiter daraus, daß mystisches Leben in keiner Weise und für keinen Stand notwendig sein können, während eine gewisse Aszese in irgendeiner

Form, d. h. das Streben nach standesgemäßer Tugend und Vollkommenheit, Pflicht eines jeden Christen ist.

Wer nun, diese Unterschiede vor Augen haltend, das Exerzitienbüchlein durchgeht, wird nichts darin finden, was den Boden einer beständigen geistigen Arbeit des Exerzitanden verläßt, nichts, was die Kräfte des freien Menschenwillens übersteigt. Immer wieder ist es die Anspannung aller Seelenkräfte, die gefordert wird: Phantasie, Verstand und Wille müssen das Ihrige beitragen, um die gewünschte Frucht einer möglichst klaren Selbst- und Gotteskenntnis und eines entschiedenen Tugendfortschrittes zu erreichen. Freilich sind die ignatianischen Exerzitien ein guter Wegweiser zum mystischen Leben, aber, um es nochmals hervorzuheben, sie führen nur bis an die verschlossenen Tore der Mystik. Wenn wir alle jene fragen wollten, die jemals die Exerzitien gemacht haben, und zwar mit Ernst und Ausdauer, wir würden wohl nur sehr wenige finden, denen das geheimnisvolle Tor sich öffnete.

Als Mann der Praxis und als Stifter eines praktisch in Seelsorge und Wissenschaft arbeitenden Ordens, konnte und durfte Ignatius aber auch gar nicht eine solche mystische Höhe als Ziel für seine Mitglieder erstreben. Das paßt mehr für beschauliche als für tätige Orden, die gewiß auch eine solche außerordentliche Begabung dankbar von Gott annehmen, wenn sie dem einen oder anderen zuteil werden sollte, ohne sie direkt zu erstreben. Das Ausruhen fürs Jenseits, fürs Diesseits die Arbeit, ist ignatianischer Grundsatz.

Sodann wußte der hl. Ignatius sehr gut, wie leicht im mystischen Gebiet Täuschungen, ja grobe Irrungen vorkommen können, darum stand er diesen Dingen äußerst vorsichtig gegenüber (Acta Sanct. [Bolland.] Julii VII S. 778 Nr. 543—545 u. S. 537 Nr. 614). Als im Jahre 1577 und 1578 in Spanien mehrere Schüler des mystisch begabten P. Alvarez, des Seelenführers der hl. Theresia, unklugerweise das mystische Gebet lehren und verbreiten wollten auf Kosten der Gebetsmethode, welche im Exerzitienbüchlein enthalten ist, die sie nur ein »Kinderwägelchen« nannten, erließ der General Mercurian ein strenges Verbot. (Astrain, Historia de la Comp. de Jesús III 181 ff.)

Es wurde ferner gerade in katholischen Kreisen der Vorwurf erhoben, die Jesuitenaszese sei zu intellektualistisch und mystikfeindlich, »ein Vorwurf, der in dieser Allgemeinheit durchaus unrichtig ist (vgl. Meschler, Jesuitenaszese und deutsche Mystik. Stimmen aus Maria Laach 1912, Heft 1 und 2), aber immerhin zeigt, daß zwischen dem Exerzitienbüchlein und den mystischen Schriften einer hl. Theresia und anderer ein wesentlicher Unterschied besteht, und daß dasselbe als Quellenschrift zur spanischen Mystik nicht in Betracht kommt.

Noch wäre zu bemerken, daß der Gestus der rechten Hand des hl. Franziskus in Abb. 1 nicht in Beziehung gebracht werden kann zu jener Bemerkung des hl. Ignatius, man solle, wenn man wieder in den Fehler gefallen sei, den man besonders

zu bekämpfen sich vorgenommen habe, die Hand an die Brust legen und einen Reueakt erwecken [1]). Dieser Gestus ist bei Heiligenfiguren schon längst vor dem hl. Ignatius als Ausdruck der Devotion gebraucht worden, z. B. in Bildern des Fra Angelico, Domenico Veneziano, Giovanni Bellini, und wäre in dem von Ignatius beabsichtigten Sinne hier zwecklos, da Franziskus ja ganz in die Betrachtung vertieft ist und in diesem Augenblick sicher nicht in einen Fehler gefallen ist.

VIRTUOSI AL PANTHEON.

ARCHIVALISCHE BEITRÄGE ZUR RÖMISCHEN KUNSTGESCHICHTE.

VON

J. A. F. ORBAAN.

Die Durchforschung der italienischen Archive für die Kunstgeschichte ist nur ausnahmsweise mit derselben ruhigen, gediegenen und breit angelegten Methode, die seit wenigstens einer Generation der sonstigen Geschichtswissenschaft eigen ist, unternommen worden. Besonders deutlich zeigt sich dies in dem Umstande, daß die archivalische Arbeit der Kunsthistoriker der Unterstützung durch große, wissenschaftliche Unternehmungen sich nicht erfreuen konnte, sondern fast immer auf die Initiative einzelner zurückging, wie Müntz, Milanesi, Bertolotti, um nur diese eine Forschergeneration zu nennen. Die Kunsthistoriker, die Italiener und die in Italien arbeitenden Ausländer, haben sich mit der Aufopferung und Energie, die wohl zu unserem Fach gehören, sehr schwierigen Aufgaben gewidmet, die den Historikern als ziemlich abenteuerliche Versuche vorkommen mußten, und bei denen gewiß öfters das Resultat in keinem richtigen Verhältnis zu der verbrauchten Zeit und dem aufgewandten Scharfsinn stand. Leider werden in der wissenschaftlichen Praxis die Verdienste des kunsthistorischen Forschers häufig nach diesem Resultat allein gemessen, und seine Geduld, seine Methode, sein Scharfsinn und andere unmeßbaren Eigenschaften so lange geringschätzig angesehen, bis er sich dazu versteht, seine Gaben und seine Arbeit an weniger sprödes Material zu verwenden. In den Ausnahmefällen, wo einer besonderes Glück gehabt, werden doch immer die Auguren einander zublinzeln in der Überzeugung, daß wieder einmal in dem schriftlichen Nachlaß Milanesis, in dem »Schedario« der Florentiner Bibliothek oder in andern noch reichhaltigeren »Schede« in römischen Bibliotheken gestöbert worden ist, und daß die Schatten von Amati und Stevenson u. a. die unsicheren Schritte im Laby-

[1]) Der Verfasser übersetzt ungenau: »Wenn jemand in eine besondere Sünde gefallen ist«. Auch die Übersetzung des dolens quod ceciderit als »traurig über seine Verirrung« ist etwas stark ausgedrückt; es handelt sich gar nicht um Fehler, die den Namen »Verirrung« verdienen, sondern um kleine tägliche Fehler.

rinth der Vergangenheit gelenkt haben. Neben dem Historiker mit all seinen öffentlich bekannten Hilfsmitteln hat sein kunstgeschichtlicher Kollege auch das gegen sich, daß man es ihm nicht ohne weiteres glaubt, wenn er auf eigene Faust gesucht hat und von seiner Archivreise mit Erfolg heimgekehrt ist. Der Kunsthistoriker wird in den großenteils rein historischen Archiven von vornherein nur zu gern als eine Art Tannhäuser betrachtet, nur daß er freilich dort jede Romantik, die so manchen zur Kunstgeschichte ziehen mag, entbehren muß.

Wer diese Verhältnisse aus eigener Erfahrung kennt, wird meine Freude darüber nachfühlen, daß ich Gelegenheit hatte, einmal an ein wirklich kunsthistorisches Archiv heranzugehen.

Es ist doch etwas ganz Verschiedenes, im voraus zu wissen, daß man zwischen Künstlern sein wird, als die unendlichen Rechnungen vergangener Rentmeister durchzugehen, ob und wann gelegentlich unter den Leistungen der verschiedensten Berufe auch ein Maler, Bildhauer oder Architekt genannt wird.

Nur hat mich von Anfang der Gedanke gehemmt, daß nicht zu vieles zu erwarten sei, jedenfalls nicht so viel, als an sich das Archiv eines römischen Vereins von Künstlern, der durch Jahrhunderte sein Dasein geführt, ergeben sollte, wenigstens nach einer oberflächlichen Schätzung und der Erfahrung, daß Künstler — die richtigen — und die liegen uns doch immer am Herzen — wenig oder fast gar nicht schreiben. Im Vergleich mit einem Nuntius oder selbst mit einem Bischof in partibus infidelium erscheint die Gilde von Sant Lucas als aus einer Schar besserer Analphabeten sich zusammenzusetzen. Doch würde man gern manche diplomatische Korrespondenz hingeben für eine neue Ausgabe der italienischen Künstlerbriefe; nicht allein wegen des Geschmacks für lebendigen Stil, der sich darin ausspricht, auch die Kultur der kunstgeschichtlichen Renaissance würde dabei gewinnen.

Für die Kunstgeschichte sind wir meistens auf mehr äußerliche Nachrichten angewiesen, welche sich von den Arbeiten der Künstler in gewisser Entfernung halten — wie sie nicht nur Passeri und Bellori, sondern auch mit absonderlichem Selbstgefühl der Cavaliere Baglione gegeben hat. Es war zu erwarten, daß auch aus dem Archive der Virtuosi al Pantheon solche auf das Leben der Künstler bezügliche Daten sich ergeben würden, und ich muß gestehen, daß ich darauf gefaßt war, in den Akten dieses fast unbearbeiteten Archives auf eine Unmenge unersprießlicher Rhetorik zu stoßen, wie wir sie bei Missirini zu einer Geschichte der Accademia di San Luca verarbeitet finden.

Indessen, was aus Visconti [1]) bekannt geworden ist, ließ doch darauf schließen, daß im Archive ziemlich persönliche Aufzeichnungen bewahrt sein könnten. Die

[1]) Sulla istituzione della insigne artistica congregazione pontificia dei Virtuosi al Pantheon. Notizie storiche raccolte dal cav. Carlo Lodovico Visconti, Roma 1869.

hinter dem Statute [2]) abgedruckte Mitgliederliste nennt eine Menge guter Namen, und der kleine Abschnitt, den Tietze in seinem schönen Artikel über die Carraccis und den Palazzo Farnese im Österreichischen Jahrbuch mitgeteilt hat, mußte zu weiteren Forschungen am selben Orte locken. Wenn nur richtige Tatsachen, feste Daten über Künstler, zumal über die Zeit zwischen Vasari und Baglione und hier und dort etwa eine Notiz zum Vorschein kamen wie die über Clemens VIII, der sich wundert, daß Künstler, über der Arbeit, die Welt zu schmücken, ihr Pantheon vernachlässigen (von Visconti publiziert), oder wie die über Carraccis angefochtene Exequien (Tietze, und hier wiederholt), so mußte sich die Mühe lohnen.

Vereine von Künstlern neben der klassischen Accademia di San Luca hat es in Rom im Laufe der Zeit mehrere gegeben. Cellini erzählt in seiner Vita von einem Versuche, den er gemacht. Diese Compagnia von Raufbolden, von einem Kenner wie Cellini ausgewählt, hat nach seiner lebendigen Beschreibung ihr kurzes Dasein in Versammlungen gefristet, die ganz in seinem Stile verliefen [3]). Sie war vor der Aufrichtung der Virtuosi entstanden und bald wieder verschwunden.

Kurz nach 1600 haben wir die Versuche eines Doria, die Marino erwähnt, eine Akademie im eigenen Palaste zu errichten [4]), nachdem schon Zuccari seinen Palast an der Trinità de' Monti zu einem derartigen Zwecke bestimmt hatte, und wir müssen gewiß den kräftigen Ausdruck, womit Vasari in einem Briefe von 1572 aus Rom seine Freude über sein Vermeiden der akademischen Versammlungen ausspricht, in dem Sinne auffassen, daß er in Rom diesen Verpflichtungen als Fremder sich entziehen konnte.

Baglione selber erzählt über Akademien seiner Zeit, z. B. von der des Gio. Batt. Crescenzi in dem Palazzo bei der Rotonda [5]) — noch immer dort die »Salita de' Crescenzi« —, die aber wohl mehr eine Kunstschule war, Passeri von der von Poussin besuchten römischen Akademie [6]) und der im Palazzo Barberini [7]). Hinweise auf die Virtuosi al Pantheon sind bei Baglione nur selten, bei ihm steht die Accademia di San Luca weit voran, und doch wird er, wie die späteren Passeri und Bellori, viele biographische Notizen aus dem Verkehr mit den bescheideneren Kunstbrüdern

[2]) Statuto della insigne artistica congregazione de' Virtuosi al Pantheon, Roma MDCCCXXXIX.

[3]) Vita di Benvenuto Cellini, per cura di Orazio Bacci, Firenze 1901, S. 59 seqq.

[4]) Giovambattista Marino, La galleria di pittura (1619). In der Widmung an Gio. Carlo Doria spricht er von: »... opera di pittura molto proportionata alla V. E. Ill^{ma}, la qual tanto se ne diletta che non solo con magnifiche spese ne ha gran quantità accumulata de' più eccellenti maestri del mondo, ma per nutrire questa bell' arte, con la raccolta di diversi giovani studiosi ne ha stabilita una accademia nella propria casa.«

[5]) Baglione, Vite, S. 249. Weiter S. 241: »... le accademie... le quali continuamente qui sogliono farsi.« S. 133 (Vita des Orazio Borgianni): »E nell' Accademie, che si sogliono continuamente fare in questa città a benificio comune, egli ne divenne buono disegnatore.« S. 174 (Vita des Pier Francesco Moranzone): »... e facendo anche frutto nelle Accademie, che per Roma si fanno...«

[6]) Passeri, Vite, S. 352.

[7]) Passeri, Vite, S. 160.

geschöpft haben. Er rechnet z. B. dem Giovanni Guerra es hoch an, daß er ein so vorzüglicher Sekretär gewesen sei [8]).

Die Virtuosi waren ruhige, stille Leute, die sich ebenso fern von der Öffentlichkeit der Accademia di S. Luca hielten wie von tyrannischer Aufsicht über die Künstlertätigkeit [9]). Sie waren durchdrungen vom Geiste des Tridentiner Konzils, eine römische Confraternita, die mit ihren Kunstausstellungen in der Vorhalle des Pantheons doch einen ganz eigenen Platz im Kunstleben einnahm [10]). Aber alles ist so verschwommen in Andacht, in kleinen Streitigkeiten untereinander, daß die Congregazione als ein Ganzes nicht individuell hervortritt.

Ich habe an meinen Studien in diesem Archive — wo die liebenswürdige Vermittlung des jetzigen Sekretärs, des bekannten Paläethnologen Professor Pinza, mir den Zutritt ermöglichte, den ich früher für meine Spezialforschungen vergebens gesucht hatte — ein immer wachsendes Vergnügen gehabt.

Jedesmal, wenn ich die Wendeltreppe aus der Vorhalle des Pantheons hinaufstieg, die dazu gemacht scheint, nach irgendeiner sehr mittelalterlichen Begegnung zu führen, begleitet vom Geräusch rasselnder Schlüssel und dem Widerhall schwer ins Schloß fallender Türen, die es nicht lieben, geöffnet zu werden, immer wieder hat mich der Reiz des römischen Momentes umfangen.

Ein Ausblick über die gelbgrau ausgeblichenen Dächer rings umher, mit dem freundlichen Gruß der Loggien dazwischen, verwirrt, und der Kustode betrachtet mich immer verwundert, aber mit der großen Geduld, die er sonderbaren Fremden gegenüber gelernt hat.

Dann an Kunstversuchen im Exil von Virtuosi von gestern vorüber, in ein von oben spärlich beleuchtetes Gemach, mit einem erhöht stehenden Tisch wie für die Sitzung einer Fehme, und, als ein passender Fries die Porträts der für die Congregazione wichtigsten Päpste, noch immer frisch und munter seit dem 17. Jahrhundert.

Hoch über Rom wehte in dem dumpfen Raum die letzte Tramontana und die Symphonie der Glocken heran, weil aus den Sitzungsberichten, mit den verschiedensten Händen, Schreibart und Tinte, der längst verflossene ewige Frühling römischen Lebens mit seinen immer ernsthaften, breiten, äußeren Erscheinungen hervortrat. Römisch ist es durch und durch: das Entstehen schon, in engem An-

[8]) Baglione, Vite, S. 151: »... specialmente adoperavasi con fervore di spirito, e di zelo nella Compagnia de' Virtuosi di S. Giuseppe di terra Santa nella Rotonda, ov' era Segretario, e gran tempo vi s' affaticò.«

[9]) Baglione, Vite, S. 192—193, über einen Ukas des Paolo Guidotti, womit sich, obschon früherer Zeit, eine Verfügung der Camera Apostolica vergleichen läßt, wodurch Speeckaert und Santvoort freigesprochen werden (1575); Archivio Vaticano, Diversorum Cameralia, Armadio XXX, Tom. 244, fol. 55.

[10]) Interessant ist in dieser Hinsicht auch die Stelle bei Ruelens, Corresp. de Rubens I, S. 366, vom Agenten des Herzogs von Mantua (1607), der während einer ganzen Woche das durch ihn gekaufte Bild Caravaggios ausstellen muß: »... per soddisfare all' università delli pittori.«

schluß an den Kultus, der das Kunstleben auch nach der praktischen Seite hin ernährt hat; in unbegrenzter Genossenschaft, wo auch die kleineren Künste in den Gesamtzweck großer dekorativer Aufträge aufgenommen werden; in den verworrenen finanziellen Verhältnissen, die manchen wirklichen Römer, Künstler oder Geldmagnaten, heruntergebracht, besonders wenn sie miteinander etwas Großes herausbrachten, und in der Mischung von einheimischen Elementen mit den romanisierten »forestieri« Italiens und des Auslandes. Da gibt es San Gallo, Salviati, Perino del Vaga, die ihr Anteil an Rom haben, wie Claude Lorrain und Velasquez, gerade aus dem Abschnitt ihres römischen Lebens, meine Landsleute: Hendrick van den Broecke, Bril, van den Hoeck, »Luigi Gentile«, Miel, Abraham Breugel, Caspar van Wittel, van Bloemen, van Lint; die Deutschen: Sigmund Lair, Greuter; dann die intim römischen Namen: Bastiano del Re, der einen Romplan gemacht hat, Flaminio Vacca, der bekannte Verfasser von römischen Memoiren, Dosio, mit seiner eigenen Vision von Ruinen und zeitgenössischer Wirklichkeit, Natale Bonifazj, der für Fontanas wertvolles Buch gearbeitet, der Verleger Lorenzo Vaccari, Giovanni Maggi und Antonio Tempesta, die bald zu voller Anerkennung kommen werden als meisterhafte Zeichner der Profile der ewigen Stadt, diese ganze bis jetzt wenig bekannte Reihe von Künstlern, die in den letzten Jahren durch die Arbeiten von Kristeller, Ehrle, Gnoli, Hermanin, Ashby, Huelsen, Bartoli, Frey, Lanciani und Egger uns lieb geworden sind.

Diesen Künstlern und Kunsthistorikern, die zusammen zu einem neuen Elemente der Kunstgeschichte werden, indem sie von dem unsterblichen Reize Roms wirkliche Definitionen gewonnen haben, ihnen widme ich diese Arbeit. Ich hoffe, daß wir hier eine Erweiterung unseres Gesichtsfeldes bekommen, auf dem wir die Figuren ganz bestimmt sehen, und daß einige festere Schichten des Kulturlebens Roms gezeigt werden, welche für die Stellung der Künstler grundlegend sind. Eine freundliche Aufnahme möge damit meiner Arbeit gesichert sein.

Libro di Congregationi dal 1543 al 1587.

Fol. 2. *1543 Gennaro 1.*

(la prima congregatione).

El reverendo messer Desiderio de Adiutorio.

El magnifico messer Jacobo Meleghino[11]), architetto di Sua Santità.

[11]) Vgl. Frey, Studien zu Michelagniolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit. (Beiheft Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1909, Bd. XXX) 1909, S. 36—37.

Maestro Giovanni Mangone[12]).
Maestro Domenico da Siena[13]), pittore.
Maestro Clemente, ingegniero di Castello[14]).
(proposti).
El magnifico maestro Antonio San Gallo, architetto di Sua Santità.
Perino Bonacursio, pittore.
Domenico Rosello.
Antonio Labaccho, architetto.
Giovanni, scultore.

Fol. 2v. *1543 Luglio 15.*

Perino ....., pittore.
El magnifico maestro Antonio San Gallo.
Item fu statuito di far la mattina seguente l'exequio per l'anima di maestro Giovanni Mangone[15]), nostro confrate .....

Fol. 3v. *1544 Febbraro 10.* Maestro Rafael da Montelupo, proposto, vinto et accettato.

Fol. 4. *1544 Maggio 11.* Maestro Jeronymo da Sermoneta[16]), pittore.

Dipoi disse non li occorrer altro, salvo referir come ad alcuni de nostri confrati parrebbe, che ci rivedessimo qualche volta l'anno in recreatione corporale honesta, sopra di che fu detto et discusso molto et tandem fu concluso, che el dì di capo d'anno, quando entran li nuovj offitialj, si faccj una collatione honesta in la qual non si dia altro salvo un pignolato, quattro ciambellette et da bever una volta.

1544 Giugno 8. (proposto) Maestro Livio da Todi[17]), pittore.

Fol. 4v. *1544 Ottobre 6.* ... exequio del quondam nostro confrate maestro Clemente, ingegniere .....

---

[12]) Vgl. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma, 1881. Vol. I, S. 46; 243. Vol. II, S. 291. (Testament 1543 VI. 25.)

[13]) Wohl: Domenico Beccafumi. Vgl. C. L. Visconti, Sulla istituzione etc., S. 12. Es wäre denn eine Notiz über einen zweiten Aufenthalt in Rom, nicht von Seidlitz in Thieme-Becker, Allgem. Lex. bild. Kstlr. III, S. 128—130, bezeichnet.

[14]) Visconti, Sulla istituzione etc., S. 11: Clemente Dentocambi, ingegnere e fondatore di metalli. Vgl. Frey, Studien usw., S. 145, wo ein »Maestro Clemente [1540 XII. 23) in derartiger Beschäftigung vorkommt.

[15]) Ein jüngerer Giovanni Mangone muß gemeint sein in dem Dokumente bei Lanciani, Storia degli scavi di Roma, vol. II, 1903, S. 235 [1572 VI. 9] abgedruckt.

[16]) Gerolamo Sicciolante da Sermoneta.

[17]) Livio Agresti da Forlì.

1544 Novembre 9.

Dipoj fu parlato molto sopra la statua del nostro santò et concluso che non sia per trovarsi statua anticha, che si potessi adattar a questa et detto, che uno de nostri confrati la farebbe bella di stucco, talche parebbe di marmore ....

(proposto) Maestro Valerio Vicentino[18]), intagliatore.

Fol. 5. ***1545 Gennaro 11.***

Dipoi tutti in compagnia andorono a udir la messa del nostro cappelano alla nostra cappella et finita la messa et tornati nel loco detto si fecie la collatione ordinata dal reverendo messer Desiderio, che fu un bel pignolato et un bel berlinghozo per ogni homo et da bever bonissimo vino Magnaguerra.

Fol. 6. ***1545 Giugno 21.*** (proposto) Jacopo del Conte, pittore, cognato del sopradetto maestro Giovanni, scultore ....

1545 Luglio 11. (accettato) ..... sì per esser persona di buon costumi et da bene et sì per esser nel suo exercitio di pittura molto excellente.....

Fol. 9. ***1546 Maggio 9.*** Ultimo da maestro Antonio Labaccho et maestro Livio, pittore, furon proposti per esser de nostri confrati: maestro Vincentio[19]), miniatore; maestro Antonio Salamanca[20]), banchiere; maestro Antonio da Reggio, falegname et maestro Giovanni da Carpi, pittore.

Fol. 9ᵛ—10. ***1546 Giugno 13.*** (accettati).

Fol. 12ᵛ. ***1546 Novembre 13.*** .....fu messo a partito maestro Francesco Fiorentino, pittore, alias l' Indaco, se doveva accettarsi per nostro confrate et fu vinto per tutte le fave negre.

Fol. 14. ***1547 Maggio 7.*** ..... Antonio Labaccho, mastro del model di San Pietro[21]).....

---

[18]) Mit anderen: »eccellenti intagliatori di cammei e gioie« in den Vite des Vasari. Vgl. auch Frey, l. c., S. 40; 41; 54; 56.

[19]) Wohl Vincenzo Claramonte. Vgl. Frey, l. c., S. 45 [1541]; 51 [1543]; 58 [1550].

[20]) Kann kaum ein anderer als das spätere Mitglied der Verlegerfirma Lafréry-Salamanca sein. Vgl. Ehrle, La pianta di Roma del 1577, S. 13. Nur das »banchiere« ist verwirrend, weil es immer auf ein Geldgeschäft deutet; wenigstens mir ist kein Beispiel im Italienischen des 16. Jahrhunderts bekannt, wo es einen allgemeinen Sinn hat.

[21]) Die Dokumente zu diesem Epitethon bei Frey, Studien: Das Modell Antonios da San Gallo und Antonios Labacos, S. 65 f.

Fol. 14. *1547 Giugno 19.*

Come si era constituito un procuratore per recuperare dalli heredi di messer Antonio San Gallo[22]) ▽ dieci, bajocchi 42, che restano a dare per censo del terreno di San Jacomo, quale haveva citati dui volte detti heredi et li era poi stato inhibito per virtù del motu proprio, che ha madonna Isabella sua donna già, talmente che haveva fatto un altro motu proprio per noi, mettendo di sopra el detto et si era data al messer Niccolò Bonelli, che vedessi, o che si segnassi per via del datario, o che per qualche via si havessino detti denari.....

Fol. 15. *1547 Luglio 10.* .....furono mandati a partito e vinti per esser de nostri confratri: maestro Vincentio, scultore, qual fa la nostra statua di san Josef; maestro Lorenzo, miniatore; maestro Rafael Buongarzone, scultore et maestro Thommaso, fiorentino, scultore.....

Fol. 15v. *1547 Ottobre 9.* (accettato) maestro Apollonio[23]), miniatore.

1547 Novembre 10.

(esequie per Perino del Vago, morto alli 19 d'Ottobre): et vi si trovò detto maestro Josef (suo genero)[24]) et la mogliera et altre donne sue parente et maxime perché il corpo di detto maestro Perino è posto in deposito in la nostra cappella per porlo poi in uno delle dui nostre tombe et di più vi si trovorono XIII de nostri confratri.....

Fol. 18. *1548 Marzo 11.* (proposto) Daniel di Ricci da Volterra, pittore.

1548 Maggio 13. (accettato).

Fol. 19v. *1548 Ottobre 14.* (proposto) Francesco Salviati, pittore.

Fol. 20. *1548 Dicembre 9.*

.....fra Guglielmo del Piombo[25]), novitio, qual dapoi la messa propose alli confratri, come la mogliera del quondam maestro Perino, nostro confratre, desiderava fare una memoria sepulcrale del marito.

---

[22]) Im ARCHIVIO VATICANO traf ich eine andere Streitigkeit über den Nachlaß von Antonio da San Gallo; Diversorum Cameralia, Armadio XXX, Tom. 175: »Mandatum ... pro heredibus Antonii Sangalli contra Reatinos [1548 VI. 15].«

[23]) Kann wohl kaum ein anderer sein, als der auch von Missirini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca, S. 14 erwähnte: »Apollonio da Capranica.«

[24]) Frey, l. c., S. 57: »... maestro Joseph Fiamengo medico suo genero.«

[25]) Vasari erzählt im Leben des Perino del Vaga über den Guglielmo Milanese: »Oggi costui per restaurare le anticaglie di casa Farnese è fatto frate del Piombo in luogo di fra Bastiano Veniziano.« Im römischen ARCHIVIO DI STATO, Fabbrica di Palazzo Farnese, kommt er öfters im Jahre 1549 als: »fra Guglielmo scultore« vor.

Fol. 20v. *1548 Dicembre 16.*
(accettato) Francesco Salviati.
(proposto) Pirrho[26]), napolitano, pittore.
Fol. 23. *1550 Febbraro 9.* (accettato) Marcello Venusti[27]).
1550 Marzo 19. (accettato) Battista da Pavia, pittore.
Fol. 25. *1551 Marzo 19.*
(proposti) Camillo Saturnio, pittore.
Jacobo Vignola, architetto.
Fol. 25v. *1551 Maggio 10.* (entrati)

Perché alli tempi passati per troppe occupationi non ho possuto tener memoria di quello si è trattato et le cose sono andate un poco inviluppate et in disordine, si ricomincierà al presente a tener memoria come prima; piaccia a Dio si possa figurare di buono in meglio.

1554 Dicembre 12.
Messer Vincentio, miniatore.
Messer Giovanni Batista da Pavia, pittore.
Messer Pietro Roviale, pittore.
Messer Piero Antonio (da Casale), miniatore.
Messer Alamanno[28]).
Messer Giovanni Batista, battiloro.
Messer Domenico Zaga[29]), pittore.
Messer Livio, pittore.
Maestro Rafael Montelupo.
Maestro Jeronimo Sermoneta, pittore.

1555 Gennaro 13.
Messer Domenico, pittore, da Siena.
Messer Antonio Labacho.
Messer Marcello, pittore.
Messer Michelagnolo Santa Fiore[30]).
Messer Francesco Indaco.

[26]) Archivio Vaticano, Diversorum Cameralia, Armadio XXX, Tom. 232, fol. 185: »Licentia asportandi imagines et alia pro domino Pyrrho Ligorio.«

[27]) Bei Frey, l. c., S. 54 schon 1548 V. 8.

[28]) Alamanno oder Manno, bei Frey, l. c., S. 56, ist wohl der Freund Vasaris: Manno Sbarri und Schüler Cellinis (Vita, ed. Bacci, S. 169).

[29]) Domenico Zaga Fiorentino, auch bei Missirini, l. c., S. 16.

[30]) Im vorigen Jahre machte er eine weniger erfreuliche Erfahrung, wie hervorgeht aus Archivio Vaticano, Diversorum Cameralia, Armadio XXX, Tom. 179, fol. 185: »Mandatum de capiendo

Fol. 26. *1555 Febraro 10.*

Messer Lucio, pittore.

Messer Rafael d'Antonio di Giusto.

1555 Maggio 12. Messer Marcello, pittore.

Fol. 26v. *1555 Giugno 9.* Messer Jacopo del Conte.

Fol. 27. *1560 Luglio 14.*

Maestro Lutio, pittore.

Maestro Battista, battiloro.

Maestro Filippo Bolognese, orefice.

Messer Pier Antonio Tatti, orefice.

Messer Manno, orefice.

Messer Tomaso Ghinucci.

Messer Bernardo Torrigiani.

Messer Jacomo Cerra.

Messer Domenico Zaga.

Messer Battista da Pavia.

Messer Bartolomeo Torrigiani, orefice.

Messer Mario Labacco.

1560 Luglio 21.

Messer Girolamo da Sermoneta.

Fol. 27v. Messer Jacomo del Conte.

Messer Bastiano di Re.

1560 Agosto 11.

Messer Bastiano di Re, intagliatore.

(proposto et accettato) Messer Antonietto, miniatore, che habita in Borgo.

1560 Settembre 8. Messer Michel'agnelo da Santa Fiore.

Secundo fu proposto da me secretario messer Taddeo[31]), pittore, per esser de nostri confratri; quale, essendo conosciuto da molti di noi, fu accettato a viva voce et ordinato, che a la prima tornata si faccia venire.

Fol. 28v. *1560 Settembre 29.*

Messer Tomaso, scultore.

Michelangelum (näher bestätigt als: »Michelangelo de Santa Fiore pictor«) [1554 II. 20]« und fol. 89: »Mandatum de relaxando a carceribus.«

Der Index 219 A des Vatikanischen Archives, der gewissermaßen den Weg durch einen Teil des römischen Staatsarchives zeigen sollte, gibt (S. 457) für die Jahre 1566, 1570 und 1572 Bemalungen von Fahnen verschiedener Korporationen durch »Michelangelo del Fiore« an.

31) Archivio di Stato, Roma, Fabbriche Palatine, Giornale. 1560—1568, fol. 115 [1564]: »A maestro Taddeo Zuccaro, pittore, ▽ quaranta a buon conto della pittura del cortile della Libraria.« Auch ebendort: Tesoreria Segreta 1564—1565, pag. 51.

Messer Francesco Salviati.

1560 Ottobre 13. Messer Joan Batista Romolacci.

Fol. 29. *1560 Novembre 17.*

Ancora fu proposto da messer Tomaso, scultore, per esser de nostri confrati: messer Hieronimo Mucciano[32]), pittore, il qual, perché non vi era chi lo conoscessi, fu detto che a un altra congregatione si mandarebbe a partito.

1560 Dicembre 15. Messer Jacomo da Casignola, scultore.

Fol. 31v. *1572 Settembre.*

... congregatione in casa di mastro Battista, battiloro... (presenti) messer Giacomo Barozo, architetto; Marcello;, Giacomo del Conte...; (proposto per reggente) Federico Zuccaro[33]).

Fol. 32. *1573 Marzo 24.* Messer Flaminio Vacca.

Fol. 33. *1574 Marzo 19.*

Messer Durante dal Borgo.

Messer Pietro Paolo[34]), scultore.

1574 Maggio 16. Messer Giovan Antonio Dossio.

Fol. 34v. *1574 Agosto 14.* Giovan Battista della Porta.

Fol. 36v. *1578 Febbraro 9.* Cesare da Orvieto.

(proposti)... messer Pietro Fachetti, pittore; messer Natale

---

32) Archivio Vaticano, Diversorum Cameralia, Armadio XXX, Tom. 247, fol. 7 [1569 XI. 4]: »Pro domino Hieronimo Mutiano. Indultum quo cavetur ne quis per decennium imprimat opus exempli colonnae Trajanae.« Dort ist er noch »Brixianus«. Seine römische Bürgerschaft: Archivio Capitolino, Decreti di Consegli; magistrati e cittadini romani, Credenzone I, Vol. 29, fol. 209v [1591]: »Hieronimus Mutianus, civis Romanus.«

33) Archivio Capitolino, Decreti di Consegli; magistrati e cittadini romani, Credenzone I, Vol. 29, fol. 291 [1591 VII. 29]: »Zuccari Federicus, civis Romanus«.

In derselben Abteilung des römischen Stadtarchives fand ich verschiedene andere mehr oder weniger bekannte »römische Bürger« aus der Künstlerwelt, wie: Credenzone I, Vol. XXVIII [1585 XII. 3]: Domenico Fontana und seinen Bruder Giovanni Fontana. — Vol. XVIII, fol. 26: »Titiano venetiano.« fol. 35v [1546] :Vincenzo, miniatore; fol. 38: Guillelmo della Porta. — Vol. XXVII, fol. 94v [1550]: »Julius Clovius Macedo.« Eine große Anzahl meiner Landsleute, von Enckevoort an; darunter verschiedene niederländische Musiker, wie Vol. XVIII, fol. 99 [1543 VI. 23]: »Maestro Jacovo dei Ponti di Lilla, musico Tornacensis diocesis.« — Vol. XXX, fol. 308v [1599 III. 13]: »Justus Lipsius Lovaniensis.« und Vol. XXXII, fol. 223v [1620 XII. 23]: »Justus Rycqius Flander«. Der geistreiche Schriftsteller, dessen Handschriften vieles für die Geschichte der Monumente Roms zu entlehnen ist: Dirk van Ameiden (Vol. XXXIII, fol. 6. 1625 VII. 19) — Hubertus Goltzius: »qui librum de Antiquitatibus Urbis Popolo Romano donavit« (Vol. XXIII, fol. 68v. 1567 V. 9) und der Maler David Haex (Vol. XXXIV, fol. 13v. 1642 I. 24).

Über Federico Zuccaro kann ich noch einige »Spigolature« beisteuern; Archivio Vaticano, Nunziature Spagna 32, pag. 118 und Biblioteca Vaticana, cod. Urbin. lat. 816, fol. 47 seqq. (Brief Zuccaros) und cod. Vatic. lat. 4104, fol. 92 und 100 (Briefe Granvelles über Altertümer im Besitz der Zuccari).

34) Pietro Paolo Olivieri.

Bonifatii[35]), intagliatore in rame; messer Annibale Lippi, architetto; messer Michelagnelo Marrelli, intagliatore; messer Jacomo Ciciliano, architetto; maestro Battista da Como, architetto ......

Fol. 37. *1578 Marzo 9.*

Juseppe Capobianco nella libreria del Papa ....

Agnelo Landi, intagliatore.

Fol. 38. *1578 Luglio 13.*

Messer Nicolò de Lunghi, da Veggiù, scultore.

Messer Silla de Lunghi, da Veggiù, scultore.

Fol. 40ᵛ. *1579 Febbraro 8.* Messer Lorenzo Vaccario, mercante di disegni.

Fol. 41. *1579 Marzo 19.* (presente) Messer Giovan Antonio Dosio.

1579 Aprile 12. (proposto) Giovanni Ambrosio Brambilla.

Fol. 41ᵛ. *1579 Aprile 12.*

(proposti et accettati)

Messer Martino de Lunghi, architetto.

Messer Scipione Gaetano, pittore.

Fol. 42. *1579 Giugno 14.*

Fecero l' entrata messer Giovanni Ambrogio Brambilla, milanese, pittore, et messer Egidio Fiamengo[36]), habita verso il Popolo .....

(proposti)

Messer Vincenzo Stella.

Messer Prospero Bresciano.

1579 Agosto 9. (proposto) Messer Giovanni Todesco, battiloro.

---

35) Ein neues und früheres Datum für seinen Aufenthalt in Rom, der wohl eine Ansiedlung wurde und sich dem Datum Kristellers in Thieme-Becker, Allgem. Lex. bild. Kstlr. IV, S. 294 (1574 Mitarbeiter einer in Venedig erscheinenden Reihe Stadtansichten oder -plänen) anschließt, und das dort für seine Ankunft in Rom angenommene Jahr (um 1580) genauer feststellt. Als ein anderer kleiner Beitrag zur Biographie kommt späterhin der Name seiner Gattin: Madalena.

36) In der Handschrift von Philippus van Winghen und Macarius in der Königlichen Bibliothek in Brüssel fand ich ein in holländischer Sprache verfaßtes Epitaph eines Töchterlein dieses Egidio della Riviera, damals (Ende des 16. Jahrhunderts) in der Kirche der Crociferi, hier in Rom. Es geht daraus sein richtiger Name: Gillis van den Vliete hervor. Leider habe ich damals meine Notizen auf der Reise verloren und zitierte aus dem Gedächtnis, wenn ich ihn schon in meinem »Sixtine Rome« (London-New York, 1911), S. 48 erwähnte. Seit dem Erscheinen dieses Buches ist der Name van den Vliete auch anderswo an den bisherigen Namen della Riviera angehängt. Ich bin darüber ziemlich erstaunt, daß diese übrigens kleine »Entdeckung« gleich ihren Platz bekommen hat und schon als ein Gemeingut der Wissenschaft ohne Erwähnung der Urheberschaft betrachtet wird.

Der Name: van den Vliete kommt ohne weitere Erklärung schon vor in: Francesco Saverio Seni, la Villa d' Este in Tivoli, S. 68 Anm.: »Gil de Ulliete fiammingo«, und pag. 69 Anm.: »Gillio dela uliete fiamingo«; in einem Dokument von 1567 XII. 13. Zu gleicher Zeit wissen wir jetzt, daß diese die erste Erwähnung des Künstlers römischen Aufenthalts ist.

Fol. 43v. ***1580 Gennaro 1.*** (sindici per rivedere i conti del Camerlengo)..... Giovan Antonio Dosio.

1580 Gennaro 10. Messer Gilio, scultore.

Fol. 44v. ***1580 Aprile 10.***

(proposte)

Madonna Diana Mantovana[37]), moglie di messer Francesco Volterra.

Madonna Madalena, moglie del Natale Bonifatj.

Fol. 46. ***1580 Ottobre 9.*** (proposto) Messer Giulio[38]), miniatore, alla Valle.

Fol. 46v. ***1580 Dicembre 11.*** (proposto) Messer Giovanni Guerra, da Modena, pittore.

Fol. 47. ***1581 Febbraro 12.*** (proposto) Messer Cristofano Cartaro[39]), da Viterbo, intagliator di disegni in rame.

Fol. 50. ***1581 Agosto 13.*** Fece l' intrata messer Giulio Stella, miniatore.

Fol. 50v. ***1581 Novembre 15.***

..... fu referito da messer Bastiano Cacini, che el magnifico messer Federico Zuccaro, nostro Reggente, non era potuto venire per esser stato chiamato la matina a bon ora in servitio di Sua Santità.....

Fol. 52. ***1582 Febbraro 11.*** Il signor Reggento: messer Scipione Pulzoni.

Fol. 54v. ***1582 Marzo 19.***

(fecero petitioni di esser scriti confrati nel catalogo, pregando presentialmente.....)

Il magnifico messer Bartholomeo Passaroti, pittore bolognese.

Il magnifico messer Claudio di don Giulio Clovio[40]), nel palazzo del duca Ottavio.

Fol. 55. ***1582 Aprile 8.*** Si concluse l' entrata di messer Bartolomeo Passaroto da rifarsi.

Fol. 56. ***1582 Maggio 13.*** Messer Cesar Conti, anconitano, pittore, fece l'entrata et insieme messer Claudio Massarelli di don Giulio...

---

37) Index 313 der Breven im ARCHIVIO VATICANO: [1575 VI. 5] »... pro Diana Mantuana sculptrice inhibitio quibuscumque imprimendi ejus opera intra decennium.«

38) Eine Erwähnung — mit dem Namen Giulio Clovio — von einem Evangeliarium mit seinen Miniaturen an einem Ort, wo man derartige Notizen für die Kunstgeschichte nicht erwarten würde: im Diar. Mag. Cer. im ARCHIVIO VATICANO, Miscell., Armadio XII., Tom. 66, fol. 152v—153 [1594 XI. 30].

39) Das Jahr stimmt überein mit dem Thieme-Becker, Allgem. Lex. bild. Kstlr., Bd. V S. 87 (Kristeller) erwähnten; wo auch die wichtigsten Beiträge über den Stecher (von Federici und Ehrle) zitiert sind.

40) Bertolotti, Artisti Lombardi II, S. 293—296 gibt Auskunft, daß dieser der Claudio Massarelli ist. Der schon oben zitierte Index 315 der Breven im ARCHIVIO VATICANO hat S. 48 [1585 VI. und VII.] ein: »Indultum miniandi »Agnus Dei« pro Claudio Massarello pictore.«

Fol. 56v. *1582 Settembre 9.*

Il signor Scipioni Pulzoni, nostro Reggente, fecce la sua scusa di non potere esser presente alla seguente nostra congregatione per doversi trasferire a Gaeta sua patria.

Fol. 67. *1584 Aprile 8.* (proposto) Messer Baldasare della Croce, pittor bolognese.

Fol. 76. *1585 Maggio 12.* (presente) Messer Thadeo[41]), scultore fiorentino.

Fol. 76v. *1585 Giugno 9.*

Si trattò a favor del secretario (Giovanni Guerra) sopra un suo desiderio di far una memoria della bona memoria di messer Lorenzo Sabbatini confrate, pittore bolognese, già morto l'anno 1576 mentre serviva la felice memoria di P. P. Gregorio nella capella Paulina et altri servitii delle pitture del Palazzo.....

Fol. 84. *1586 Gennaro 1.*

.....(proposto) messer Joseppe Cesare[42]), pittore, detto d'Arpino, il qualle, ancorché non arivi a l' età contenuta ne l' ordine de nostri

---

[41]) Über Taddeo Landini sind wir nur spärlich unterrichtet; jedes Datum bekommt daher, wie ich meine, einen besonderen Wert. Mit Ausnahme einer kleinen Notiz aus der VATIKAN. BIBLIOTHEK, cod. Vatic. lat. 7927, wo in: Notizie sulla fontana posta in piazza Mattei, S. 115 bestätigt wird, daß die berühmte »Fontana delle Tartarughe« wirklich seine Arbeit ist, beziehen meine Aufzeichnungen sich nur auf den letzten Teil seiner Tätigkeit. Aus der Depositeria generale im RÖMISCHEN STAATSARCHIVE habe ich folgende Punkte zur Bestimmung des merkwürdigen Parabols festgestellt:

1592 V. 20 geht Taddeo Landini die Arbeiten an der Brücke von Borghetto besichtigen;
1592 VII. 18 restauriert er San Giorgio in Velabro;
1592 IX. besorgt das Pflaster der Engelsbrücke; geht nach Borghetto; fängt an ein Gehalt zu empfangen;
1592 XI. 14 u. 16 Tiefstand!: »nettare chiaviche«.
1593 I. 14 Teatro di Belvedere; und jeden Monat sein Gehalt;
1593 VII. 5 mit Giovanni Fontana nach le Marmore;
1594 I. 14 Teatro di Belvedere;
X. 14
1596 (Anfang) wird sein Gehalt für ihn an Pietro Solaro ausgezahlt;
1596 III. 23 Von diesem Datum an wird sein regelmäßiges Gehalt an Giovanni Fontana ausgezahlt und kommt Landini nicht mehr vor.

Ich möchte in diesen Regesten noch aus der VATIKAN. BIBLIOTHEK einfügen, cod. Vatican, lat. 7956 (Rolo di famiglia di Clemente VIII, 1593) wo, fol. 16vo, unter den »Diversi maggiori« mit »Pietro Oldrado, pittore«, aufgezeichnet ist: »Tadeo Landini, architetto«. In dem VATIKAN. ARCHIVE, Borghese II 467, in einem Tagebuche, ein Eintrag von 1594 III. 11, woraus hervorgeht, daß Taddeo Landini auch gegenüber den römischen patres conscripti einen gewissen Leichtsinn zur Schau trug, weil er für nicht ausgeführte Bronzeleuchter die Bezahlung empfing, verschiedene Jahre bevor man an seiner Nachlässigkeit Anstand nahm.

[42]) Für Giuseppe d'Arpino und andere Künstler seiner Zeit lenke ich die Aufmerksamkeit auf einige Seiten von van Manders Schilderboeck, die eine wirkliche Lücke zwischen Vasari und Baglione teilweise auszufüllen imstande sind. Der gewissenhafte van Mander hat sich gut erkundigt und gibt den Seiten, die er mit Sorgfältigkeit geschrieben

capituli, fu aprobato poiché cognosciuto di costumi cossì otimi et di tanto valore ne l' arte meritevole di esser desiderato.....

..... Francesco Tracetti ... musico ... persona honorata, di età matura, con maestà di bianca barba .....

1586 Gennaro 31.

.....fu intimata la confraternita al funerale di messer Michiel Agnolo Santa Fiore, uno delli vecchi confrati di questo luoco.

Fol. 89v. *1586 Novembre 9.* (proposto) Messer Giovanni Ambrosio Bovisino, scultor milanese, habitante in Roma.

Fol. 93v. *1587 Aprile 12.*

Furno proposti dui per esser aggregati confrati: l'uno messer Arigo Palude[43]), pittor fiamengo, che abbita sotto la casa ove habbita messer Federico Zuccaro sotto Santo Ambrogio con messer Bastiano Cascini; l'altro messer Gaspar Guerra, fratello del secretario, de l' esercitio di architettura, e furno scritti gli nomi e cognomi et afissi al luoco solito, perché ne facessero gli deputati il raguaglio delle informationi a prima tornata.

INDICE.

Madonna Francesca Zucara, moglie di messer Federico Zucaro, scontro Santo Ambrogio.

Madonna Madalena, moglie di messer Natale Bonifatii, alla strada della Frezza sopra Ripetta.

Madonna Margherita Olivieri, nella strada della portella dirieto la Minerva.

Madonna Martia di messer Andrea Bacchi, medico, alla strada de Pontefeci al vicolo del cavaliere della Porta.

Madonna Portia Rossi, socera di messer Pietro Fachetto.

Madonna Paula, consorte di messer Flaminio Vaca.

Madonna Tisbe Fachetta, moglie di messer Pietro Fachetto.

---

hat, das Gepräge der römischen »ambiente«, auch für die Zeit nach seinem Aufenthalte hier. Man vergleiche, für Giuseppe d'Arpino, auf fol. 112vo (der zweiten Ausgabe), die Geschichten von den Anfängen seiner Laufbahn; fol. 114v seine Freundschaft mit Floris van Dyck (erwähnt auf dem Stich Jacob Mathams, das Porträt des Cavaliere Giuseppe, mit dessen Hilfe ich den Maler zurückzufinden meine im großen Fresko im Konservatoren-Palast); fol. 115: eine wertvolle Momentaufnahme von Caravaggio und vom sonderbaren Paolo Guidotti; dort auch van Manders künftiger Kollege in der Kunstgeschichte: »Joan Boglion« erwähnt. Der Sienese ist wohl Francesco Vanni; fol. 117: Giovanni und Cherubino del Borgo. Bedeutend auch die Aufzeichnungen auf fol. 118 über Etienne Dupérac.

43) Hendrik van den Broek, über ihn ausführlich in: Der Maler Heinrich van den Broeck aus Mecheln von Walter Bombe, Malines 1911.

NOMI DE CONFRATRI.

El magnifico Antonio San Gallo, architetto di Sua Santità; a dì primo di Genaro 1543.

Maestro Antonio Labaccho, che fa el modello di San Pietro, a San Salvatore; a dì detto.

Messer Alibrando Capriolo, intagliatore di stampa di rame; 1574[44]).

Messer Bastiano Cascino, nella strada del Corso incontro Santo Ambrogio; a dì 12 di Marzo 1581.

Messer Bernardino Passaro, pittore, apresso la chiesa de l' Orefici; a dì 8 Magio 1583.

Maestro Domenico da Siena, pittore, in Parione; delli sei primi fratelli.

Maestro Domenico Rossello, alla Minerva.

Maestro Francesco Indaco, pittore, alla (Croce) della Trinità.

Maestro Francesco Salviati, pittore, in strada Giulia.

Messer Gerardo Vulpes, in casa del signor Jacomo Meleghino, in Borgo Vecchio.

Maestro Jacopo del Conte, pittore, incontro a San Marcello.

Messer Jeronimo Mucciano, bresciano, pittore, nel giardino di Ferrara a San Marco.

Messer Lorenzo Vaccario, mercante de disegni, incontro San Giuliano.

Maestro Marcello Venusti, pittore, in Borgho.

Messer Michelagnelo Marelli, intagliatore di rame; a dì 9 di Febraro 1578.

Maestro Perino, pittore, in Borgo Nuovo.

Messer Pietro Paolo Oliverio, scultore, a la porta piccola de la Minerva; a dì 9 di Giugno 1577.

Maestro Rafael da Montelupo, scultore, in Transteveri.

Signor Sigismondo Lareier[45]), bavaro, pittore sutilissimo; 1560.

Messer Taddeo Zuccaro, pitore; a dì 17 di Novembre 1560.

Messer Tomasso della Porta, scultore, nella piazza di Santo Lorenzo in Lucina; 1574.

Messer Taddeo, fiorentino, scultore; a dì 8 di Maggio 1580.

---

44) Also ein Jahr früher in Rom ansässig als man bis jetzt mit Sicherheit annehmen konnte. Vgl. Thieme-Becker, Allgem. Lex. bild. Kstlr. V, S. 556 [1575 — Wenn nicht früher].

45) Vgl. Noack, Deutsches Leben in Rom, S. 5: Sigmund Lair. Im RÖMISCHEN STADTARCHIVE fand ich sein Testament [1639 XII. 29], Notar Johannes Plana, verzeichnet.

Libro Congregazione 1595—1616.

CATALOGO DE NOMI DE CONFRATI DEFONTI ... SINO ALL' ANNO MDLXXXIX.

Messer Durante Alberti, pittore; morse a dì 23 d' Aprile 1613.

Messer Egidio Fiamengo Riviera.

Signor Enrico Palude, fiamengo, pittor; a dì 12 di Aprile 1587.

Messer Francesco de Nicolò Scotto, pittore, Fachetti.

Messer Giulio Stella, miniatore.

Gaspare Celio, pittore; entrò a dì 10 di Ottobre 1610.

Giovanni Maggio; a dì 9 di Gennaio 1611.

Horatio Borgiani, romano, pittore; 1609, 9 di Agosto; obit Romae mense Januari 1616.

Lorenzo Vaccario, mercante de desegni.

Signor Nicolò Cordiglieri, scultore, di natione loreno; entrò a dì XI di Maggio 1604; morse a dì XXIV Novembre 1612 [46]).

A dì *30 di Gennaro 1600.*

Il signor Reggente referì esser stato con li deputati dalle due congregationi passate dall' Illustrissimo cardinale Ascanio Colonna, eletto nostro protettore, nè mai poterno haver audientia di Sua Signoria Illustrissima in molte volte, che vi furono; et gli fu detto dalli soi gentilhuomini, che difficilmente si sarebbe hauta audientia in camera, ma si volevano parlar al detto cardinale, potevano aspettar quando usciva per ander a messa, overo quando tornava; e questo per le molte occupationi, che Sua Signoria Illustrissima haveva. Però, parendo a detti deputati, che non vi era la reputatione della Compagnia a parlar per strada et referir quanto la Congregation passata havea ordinato, si risolsero far intimar la presente congregatione con referir quel ch' è occorso; et, discorso sopra di ciò, fu resoluto di far elettione d' un altro protettore, poiché non si poteva haver audientia dall' Illustrissimo cardinale Colonna, per le molte occupationi, che havea.

Et fu proposto dal signor Reggente per protettore l' Illustrissimo cardinal Borghese et, discorso sopra tal proposta, fu confirmato da tutti li detti fratelli et si concluse, che l' istessi deputati con il signor Reggente andassero per parte della Compagnia a supplicar a Sua Signoria Illustrissima si degni di voler accettar la protettione della nostra Compagnia, et con questo fu finita la congregatione.

[46]) Für seine Arbeiten in römischen Kirchen vgl. den Index von D. Angeli, Le Chiese di Roma.

1600 Aprile 9. Tomasso della Porta.

1600 Maggio 14.

Sono stati proposti l'infrascritti et accettati per fratelli a viva voce:

il signor Luca da Fano, cantore et scrittore della cappella di Nostro Signore.

il signor Camillo Mariani, sculture vicentino.

il signor Giovanni Baglioni.

il signor Sigismondo Laer.

1601 Settembre 9. Francesco Zucca.

1601 Settembre 16. Il signor Egidio della Riviera offerse scudi 3.

1604 Gennaro 8.

Sono stati proposti per fratelli de la Compagnia il signor Antiveduto Gramatica; signor Honorio Lungo; il signor Francesco di Pietra Santa et il signor Nicolò Cordiero di Lorena e da tutta la Congregatione sono stati approbati.

1604 Maggio 16.

Fecero l' intrata nella Compagnia il signor Nicolò Cordieri et il signor Antiveduto Grammatico; furno fatte le solite ceremonie.

1604 Agosto 8.

Di più riferì il signor Giovan Maria Nanino, che messer Domenico, sacristano della Ritonda, li haveva detto, che nelle chiese non si potea far innovatione nesuna di pitture o quadri et haveva in sacristia l' editto attaccato [47]); per-

---

47) Diesen »Editto« fand ich in der Sammlung von »Bandi« in der BIBLIOTECA CASANATENSE, Editti, brevi e bolle sotto Clemente VIII, Nr. 325.

EDITTO

CAMILLUS Miseratione Divina tit. S. Chrysogoni S. R. E. Cardinalis Burghesius S. D. N. Papae Vicairus Generalis, &c.

VOLENDO provedere à molti disordini & abusi, che nascono nell' eriger' Altari, & far Pitture nelle Chiese & Cappelle. Per tenor del presente Editto s'ordina, & commanda alli Reverendi Capitoli, & Canonici de Patriarchali, & Collegiate, & à Rettori di tutte le Chiese, & alli Abbati, Prepositi, Priori, Guardiani, Vicarij, & Ministri delli Monasterij, Case, & Conventi de Religiosi, & alli Signori Custodi, & Administratori de luochi Pij, che non faccino, ne permettano si facciano nelle loro Chiese Altari novi, ò vi si pinga, ò si metta Pittura di sorte alcuna senza nostra licenza sottoscritta da noi, ò dal nostro Vicegerente, sotto pena di cinquanta scudi d'oro, della suspensione à Divinis, & privatione dell' offitio, & altre pene riservate al nostro Arbitrio. Et parimente s'ordina, prohibisce, & commanda à tutti li Muratori, & Pittori che non ardischino, ne presumino sotto qual si voglia pretesto, & qual si voglia causa erigere, ò fare alcuno Altare di novo, ò pingere, ò collocare pittura in qual si voglia Chiesa, Cappella, ò mura, che riescono nelle vie publiche senza nostra licenza sottoscritta come di sopra, sotto pena di venticinque scudi per ciascuna volta, & della carcere, & esilio, & altre pene mag-

tanto se pigliò per partito d' andar da l' Illustrissimo cardinal Borghese nostro protettore con il disegno di detto quadro et fu dato l' ordine al Regente et al signor Giovan Maria Nanino, che andassero da l' Illustrissimo cardinale et l' informassero del tutto et supplicar Sua Signoria Illustrissima a concedere licentia, che, finito che fosse detto quadro, si potesse collocare nel suo loco in detta cappella .....

1604 Settembre 12.

Nella presente congregatione referì il signor Regente esser stato da l' Illustrissimo signor cardinale protettore insieme con il signor Giovan Maria Nanino et narratoli quanto dalla Congregatione li fu imposto, la congregatione passata, circa la prohibitione, che non si possano mettere nelle chiese quadri de nesuna sorte senza licenza della Congregatione o di monsignor vicegerente, l' Illustrissimo cardinale ci mandò dal padre..... alla Chiesa Nova et che trattassimo con esso lui questo negotio; et andati dal detto padre et mostratoci il disegno del quadro et lassatoglilo acciò lo potessi considerar commodamente, et tornati da esso il giorno seguente, in risposta ci disse, che il santo Gioseppe non voleva che mostrasse decrepità et sopra tutto, che il pittore li levasse il bastone, dove il detto santo Gioseppe s' appoggiava. Fu concluso in congregatione si parlasse al signor Durante Alberti, dicendogli la difficoltà, che il padre faceva nel quadro.

1604 Dicembre 12.

Nella presente congregatione fu referto dal signor Regente, che haveva parlato al signor Durante et dettoli le difficoltà che faceva il padre; rispose che haveria parlato con il detto padre et se seria accommodata la difficoltà [48]).

giori riservate al nostro arbitrio: Commandando di piu alli Pittori (conforme al sacro Concilio di Trento) sotto l'istesse pene che prima di cominciare Pitture, & quadri per uso di Chiese, & Cappelle, esibiscano il cartone, ò sbozzo in dissegno dell' historia, ò fatto, con le figure come havranno da stare, à Noi, ò al nostro Vicegerente come di sopra, alli quali Pittori sotto le medeme pene si prohibisce mettere nelle vie, & luochi publichi Imagine del Salvatore, della Madonna, ò de Santi, ò Sante con ornamenti indecenti, ò altra cosa profana, Certificando tutti che si procederà all' essecutione delle dette pene irremissibilmente senza altra dichiaratione. Volendo che il presente Editto per affissione delle copie stampate di esso alli luoghi soliti habbia forza come fosse personalmente intimato. In quorum fidem, &c.

Dat. Romae in Palatio nostrae solitae residentiae, die xiij. Mensis Novembris 1603.

Berling. Gypsius Vicesgerens.

Mutius Passarinus Not.

In Roma, Appresso gli Stampatori Camerali. Mdciii

Urbanus VIII hat dieses erweitert in seine: Costituzione ... circa la forma e l' abito delle sacre imagini espresse in pittura o scultura.

[48]) Als einen kleinen Beitrag zur einschlägigen handschriftlichen Literatur für diese »Influence du Concile de Trente« (Dejobs Buch) führe ich einiges aus der Vatikanischen Bibliothek an: cod.

1605 Settembre 9.

Il Regente esortò tutti li fratelli ad andare a visitar messer Flaminio Vacca, il qual se ritrovava infermo gravemente et fece dire un Pater Noster et una Ave Maria, pregando il Signor Iddio, che li piacesse di renderli la sanità....

1609 Luglio 12.

Nel seguente XVI di detto fu sepulto nella Ritonda il signor Anibal Carraciolli, pittore eccellentissimo, del quale, quantunque non trovi mentione in ruolo per ordine di alfabeto, stimo farne mentione, sì per la sua qualità, come per elettione di esser in quello luoco deppositato.

REQUIESCAT IN PACE.

Sopra di che occorse che, volendosi deponere il cadavero nella capella di Santo Joseppe di Terra Santa, fece resistenza il signor Regente, ateso che non trovava a favor di esso memoria che fusse aggregato nè pur havesse fatto petitione di esser aggregato, nè tampoco l' havesse ricercata nisuna terza persona a suo nome, nè frequentato di presentia il luoco, si che si dovesse admetere. Fu però collocato nella istessa chiesa, di consensso del clero, in luoco particulare, da sperarsene per opera di suoi successori qualche rilevante memoria di tanto huomo supremo di tanti di sua professione.

AD PERPETUAM MEMORIAM.

1609 Agosto 9.

Riferì il signor Jeronimo Mattei haver a caso incontrato il signor Cintio .... medico, genero del quondam signor Federico Zuccaro, nostro confrate (che sia in gloria) dandogli conto di sua passata a l'eterna miglior vita per esser morto in Ancona, soggiungendo offerta di far nuova diligentia di, reincontrandolo over suo figliolo, in atto di condoglienza cercar di saper se, racordatosi esso difunto nelli ultimi giorni di far segno di amore a nostra confraternita, si potesse procedere in osservanza di sua MEMORIA.

In atto presente fu fatta oratione particulare per esso signor Federico col de profondis (*sic*) requiescat in pace.

Serà memorabile l' atto di pietà seguito nel funerale di esso per opera pia usata da l'illustre et eccellente pittore il signor cavalier Christofano

---

Barber. lat. 1196; 2624; **cod. Urbin. lat.** 859 (»Rinaldo Corso, Discorso a pittori sopra l'onestà dell' imagini«); **cod. Vatic. lat.** 6792 (fol. 118—127: »Istruzione per ritrarre in pittura l'azioni di san Pietro Apostolo«); **cod. Vatic. lat.** 7031; **cod. Vatic. lat.** 8733, S. 504 (Leben Sixtus V.) **Maler gepeitscht wegen Nacktfiguren in seinen Gemälden.**

Roncagli da le Pomerancie[49]), che, trovandosi in Ancona et intesa la infirmità di esso signor Federico, fu autore di suo ricetto in miglior hospitalità in casa di un richissimo mercante, ove, servito nobilmente con ogni accuratezza, finalmente difuncto, si ha relatione che conseguisse honori degli (= degni) di sua honorata virtù, essendo stato accompagnato alla sepultura dal clero et religiosi di clausura et anche da confraternite, circondato il ferretro, et dichi anco cataletto, da numero di cento torcie bianche, col seguito di numerosissima nobiltà, a che si aggiunge che, cognosciuto il merito di tanto insigne personaggio, fu honorato di scriti di bonissimi literati, di carmi memorandi, de quali, se si haverà copia, si deve stimar offitio pietoso il registrarli presso di noi per gloriosa memoria di tanto confrate.

REQUIES IN PACE.

Doppo che licentiata congregatione, il signor Antiveduto Gramatica racordò al signor Regente della proposta del signor Horatio Borgiani di esser aggregato nostro confrate.

Il signor Regente, accettata la proposta, propose al medesimo ingresso il signor Michel Agnolo Torriggiani.

1609 Dicembre 6.

Il signor adjunto signor Durante Alberti fece motivo in occasione che li heredi de l'Eccellentissimo signor Federico Zuccaro renuntiano alle pretendentie di quanto instava esso defunto, di che si dicchiarò dilattione di trattarne più diffusamente a nostra prima congregatione.

1610 Gennaro 24.

Il signor Regente in sua ressidentia confirmò l' aggregatione del signor Horatio Borgianni, pittore, che, proposto, fece li fraterni amplessi a tutti li confrati presenti et accoglienti.

Similmente esso signor Regente mostrò memoriale riceuto da li Accademici di San Luca, offertogli per suplicar per liberatione di un exule da regestrarsi da l'originale et si discorse di far opera di compiacernelo se (da) superiori serà concesso.

Soggiunse il signor Antiveduto Gramatica, che l' istessa Accademia provederia di elemosina.

Copia.

Alli Illustri Signori Depputati della Congregatione di Santo Gioseppe di Terra Santa.

49) Vgl. für die erzielte Wirkung der S. Stefano Rotondo Fresken: Orbaan, la Roma di Sisto Quinto negli »Avvisi« (Arch. R. Società Romana di Storia patria, 1909, S. 309 [1589 VI. 21]).

Per

Aloisi de Rossi pittore.

Illustri Signori — Aloisi, figliolo di Domenico de Rossi paternostraro, pittore romano, divote servitore di questa illustre Accademia, espone che, ritrovandosi bandito in contumacia dello Statto Ecclesiastico per haver ferito a sangue caldo con un coltello Pompeo Francese et essendo l' oratore povero et gravato di famiglia inutile, suplicò alli giorni passati a Sua Santità per la remissione, acciò havesse potuto repraticare il governare la sua famiglia. Sua Santità rimesse il memoriale de l'oratore a monsignor illustrissimo governator di Roma, con rescritto che potesse remettersi per una Compagnia et, havendo detto oratore fatto domandar la pace a detto Pompeo da compagni et da altre persone di auttorità, mai quello l' ha voluta dare per ruinare afatto il povero oratore; però si suplicano le benignità delle Signorie Loro illustri vogliano per l' amor di Iddio haver per racomandato esso povero oratore et pittore, acciò sia remesso per la lor festa passata prosime di Santo Gioseppe di Terra Santa senza haver risguardo alcuno che non habbia la pace da l'ostinato adversario, che il tutto lo riceverà a gratia singularissima da le Signorie Loro illustri quas Deus eccet.

1609 Marzo 19 (comparsero li infrascritti). . . . Pietro Facchetti.

1610 Aprile 18.

Il signor Regente, tenendo proposito del carcerato, per il qual era introdutta pratica per liberarlo sotto auspicio di nostra confraternita, capitato in sinistro per propria pocca inavertenza et esser ridotta la sua causa a condanaggione per quinquenium ad triremas, che si trattarebbe di nuovo di diffesi, che così riprometeva l' illustrissimo et reverendissimo monsignor governatore.

Di che il signor Horatio Borgiani nostro confrate si pigliava carico, con speranza di liberarlo con favori, di che il signor Regente dicchiarava lesione alla confraternita per esser promesso et si concluse di concedergli libertà di ajutarlo.

1610 Maggio 9. (proposto, da Durante Alberti) Gaspare Celio.

1610 Maggio 23.

Disse il signor Reggente circa il prigione, che quanto al sperar liberatione, che monsignor governatore gli ne havea detto che, conseguita la pace da la parte adversa, esso prometea che si averebbe la redentione; sopra che il signor Horatio Borggianni, nostro confrate, havesse preso l' assunto et effettuato asai gagliardamente la pratica. Tandem si concludeva che esso

Aloisi senza buon consiglio si havea fabricata la ruina col praticar per Roma alla scoperta et per questo stato carcerato et che di questo suo danno non deve incolpar altri che se medesimo, incorso per tanto in exilio.

1610 Settembre 12.

Doppo congregatione assoluta il secretario (Giovanni Guerra) da li altri solo per sue opportunitadi s' incontrò per ventura nella persona dell' illustre signor cavaglier Christoforo Roncaglia, cavaglier di Christo, tornato di fresco da la Santa Casa et, fatogli sue debbili accoglienze, soggiunse rengratiamenti a nome di tutta la Conpagnia, che segli sente obligatissima del offitio pietoso usato verso nostro principalissimo confrate il quondam signor Federico Zucaro, incontratolo ne l'ultima sua infirmità in Ancona, ove, rilevatolo da incomodo albergo et fattolo ricevere con honoratissima cura da principalissimo suo amico, in casa del qual, finito il corso di questa vita, fu possa (= poscia) con celebre pompa accompagnato di funerali, solenizato da literati con scritture di gloria di sua rara eccelentia, delle quali esso illustre signor cavaliere offerse di procurarne copia da constituire a nostra confraternita, delle quali si potrà far copia forzata in nostro libro a memoria perpetua di suoi tanti meriti.

1610 Dicembre 14.

.... nelli prossimi giorni passati, passata a miglior vita la signora Olimpia, quondam consorte del signor Durante Alberti....

1611 Gennaro 9.

Il signor Durante Alberti introdusse in congregatione il signor Giovanni Maggio, optante di esser aggregato confrate con suplica in forma infranotata, l' originale della quale si reservarà in archivio; fu esso accettato et riceuto da tutti ad osculum pacis da esser initiato il dì della nostra succedente tornata.

Copia.

Io Giovanni Maggio, romano, habitante appresso il Coleggio de Greci, desidero con ogni affetto spiritualle piacendo a tutti voi illustri signori di esser accettato nella venerabile congregatione di Santo Joseppe ad ogni osservanza et ordine. Manu propria, il dì 9 di Gennaro 1611.

1611 Febraro 20.

Il secretario domandò il sucesso della proposta del signor Giovanni Maggio, che dal signor Durante Alberti restò scusato, adducendo che non serà stata intimato, riservando l' aggregatione per la prossima tornata.

Il signor Regente adusse per leggitima scusa sua autentica testimonianza

di haverlo visitato in infirmitade, di che gravato fece offitio di orationi pro fratribus nostris infirmis.

1611 Marzo 9. Antonio Tempesta.

1612 Marzo 11.

Fecere instantia di replicare, come fu fatto dal signor Sigismondo Lairier et ottene, la stampa del santino per li cavalli dal signor Antonio Tempesta, nostro confrate, che resta in facultà di nostro camerlengo, opera molto lodabile.

1612 Marzo 18. (comparso) Signor Jeronimo Rinaldi, architetto del Popolo Romano.

1612 Novembre 24.

... successe il funerale del quondam signor Nicolò Cordegliero, scultor, di natione di Lorena, persona di qualche primato, che errà (*sic*) detto il Franciosino, del qual riservo le meritate laudi a più dotto pena (*sic*); fu accompagnato alla Trinità del Monte con honorata pompa, cujus anima requiescat in pace. Amen.

1613 Gennaro 13.

Scusa di tre confrati sottoscritti, invitati dal secretario.

Signor Giovanni Maggio, pregato, non puote.

1613 Marzo 10.

Notando che nel penultimo di questo mese occorse la morte di nostro confrate il signor Flaminio Pontio [50]), architetto Domini Nostri Sanctissimi, che a nostra confraternita era splendido et da stimarsi di buona voluntà et di valore da computarsi tra li illustri.

1614 Marzo 9.

... casa ... quondam Marcello Venusti .... scontro alla cantonata del Coleggio verso la Minerva, contigua alli confini del già arco di Camigliano andando verso la guglia di San Mauto [51]).

1614 Aprile 20.

Et in termine di cinque mesi passati esser morto nostro confrate il quondam signor Giovanni Battista Raimondo, requiescat

[50]) Etwas über ihn im Vatikanischen Archive, Borghese II. 27. 28. Das gedruckte Privilegium Paulus V. für ihn und Bernardino Valperga in der »Bandi«-Sammlung der Vatikanischen Bibliothek ist von: 1606 I, 31.

[51]) Also Ecke Via del Piè di Marmo und Via Sant' Ignazio.

in pace, restando qui per sua memoria il discorso fatto dal signor Reggente: esser stato di molto valore in aquistar, iscrivere et dare alle stampe la lingua arabica con formati et fedeli carrateri, in opere pertinenti alla religione Catolica, si no di dottrina Christiana; ordinando esso signor Regente al signor Camerlengo la debbita celebratione di due messe pro anima ejus; che havea lasciato heredi il Serenissimo Granduca, che serà intorno a sue cose appartinenti a stamparia, et di altra parte li reverendi padri di San Lorenzo in Lucina, che si aspettavano XX mila scuti di ricato fatto di sue facultà, che si speravano, fidati di suoi libri.

Fu ordinato al signor Hieronimo Mascei di incontrarsi personalmente al signor Mario Arconio, che per l'Illustrissimo signor cardinale Aldobrandino, come dal offitio di camerlengo, sia depputato alla sopraintendenza delle anticaglie e dignità del sacro S. P. R.

1615 Luglio 12.

... Bernardino Valperga ... (propone l'optatione di esser aggregato confrate del) signor Carlo Maderna, architetto.

1615 Settembre 20.

(Il Reggente) disse di haver incontrato a caso l'illustre signor cavaglier Gaspar Celio et, invitandolo a congregatione, si scusò di impedimento et in discorso per raguaglio si mostrava di contraditione alli nostri raggioni, il che portò disgusto alli congregati.

1616 Gennaro 24.

Il signor Horatio Borgiani, nostro confrate amorevolissimo et frequente al luoco, doppo lungha infermità rese l'anima al suo creatore, molto honorato da comitiva al funerale, sepulto in Santo Lorenzo in Lucina.

INDEX.

Signora Clelia, consorte del signor Nicolò Cordier.

Signora Catherina Bonaccini Pontia, consorte del quondam signor Flaminio, architetto di Nostro Signore.

Libro di Congregatione dell' anno 1619 sino all' anno 1653 di Marzo.

Pag. 24. *1620 Aprile 13.* (proposto et accettato) Paulo Brilli[52]).

Pag. 35. *1621 Luglio 2.*

(intervenerunt) Vespasianus Strada.

Octavius Leo.

Nella quale (congregatione) fu accettato per fratello di essa Compagnia il signor Vespasiano Strada.

[52]) Das Testament Brils in den Akten des Notars Pizzuti [1626 IX. 24] im RÖMISCHEN STADTARCHIV verzeichnet.

Pag. 41. *1622 Febbraro 13.* (proposto et accettato) Pietro Guercino.
Pag. 76. *1625 Settembre 14.* (intervenne) Michele Castello[53]).
Pag. 95. *1628 Luglio 9.*

Fu anco proposto, che essendo il ritratto del reverendo Desiderio de Adjutorii, nostro fondatore, senza ornamento, il cavaliero Padovano pigliò sopra di se farli ornamento.

Fu anco detto, che saria stato bene di tenere memoria delle felici memorie de Sommi Pontefici benefattori di questa nostra Congregatione.... Il signor Pierfrancesco Rossi, Camerlengo, pigliò a fare quello di Paolo 3°; il signor cavalier Baglione Gregorio XIII°; signor Domenico Ambrosini Paolo V; il signor cavalier Padovano Gregorio XV.

Pag. 113. *1631 Luglio 13.*

Il signor cavalier Lanfranchi è stato admesso per nostro fratello et fatta la solita entrata alla presenza delli sudetti.

Fu proposto dal signor Francesco Mochi.... per nostro fratello il signor Pietro Vasari, fiorentino; fu admesso viva voce per esser persona cognita.

Pag. 119. *1633 Gennaro 9.* (proposto) il signor Francesco Fiamengo[54]), scultore.

Pag. 157. *1638 Marzo 14.*

(accettati viva voce)

Il signor Giovan Battista Soria, architetto de Barberini.

Il signor Giovan Pietro Moraldi, architetto dell' Eccellentissimo cardinale Aldobrandini.

Il signor Pietro Berettini, pittore, da Cortona.

Pag. 166. *1639 Marzo 13.* (fece l' entata) il signor Girolamo Rainaldi.

Pag. 169. *1639 Luglio 10.*

Il signor Nicolò Torniello, pittore senese, et signor Alessandro Agardi[55]) (*sic*), scultore bolognese, dimandano entrare nella nostra Compagnia.

Pag. 173. *1639 Novembre 14.*

Fu preposto dal signor Jacomo (Carelli) il signor don Antonio Spagnolo, quale habita in casa de signori Scappucci[56]).

---

53) Der gleichnamige Sohn des mehr bekannten Michele Castello in dessen »Vita« bei Baglione auch erwähnt.

54) Auf S. 121 kommt ein Francesco Nondine; S. 122 Francesco Deusarta; S. 125 Diosar. Sonst würde man an Duquesnoy denken.

55) Über ihn eine von den gründlichen und frischen Studien von Oskar Pollak in Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur 1911.

56) Baglione, Vite, S. 124: »(Giovanni Fontana)... in Roma fece anche il palagio de' Signori Scappucci a S. Antonio de' Portughesi, di bella porta, e d'altri ornamenti vago.«

Pag. 176. *1640 Gennaro 16.*

Signor Girolamo Rainaldi, Reggente nuovo.

Fece l' entrata il signor don Antonio Lespagnolo, fiammengo.

Pag. 188. *1640 Novembre 18.*

Dovendo partire il signor Regente (Gir. Rinaldi) per Parma, chiamato da quell' Altezza, perciò resegna la sua carica in mano delli doi signori aggionti....

Pag. 191. *1641 Febbraro 10.*

Fu fatto istanza per parte del signor Paulo Rainaldi d' esser admesso per uno de nostri confratri et per esser detto signor Paulo figliolo del signor Girolamo Rainaldi et persona a tutti nota et cognita fu accettato senza altra informatione et fece l' entrata conforme al solito.

Pag. 194. *1641 Giugno 9.*

È stato accettato a viva voce et nessuno contradicente il signor Nicolò Menghino, prencipe dell' Accademia di San Luca, il quale conforme al solito fece la sua entrata.

Pag. 196. *1641 Agosto 2.*

(proposto) Giovan Baptista Passaro et, stante la relatione data da molti signori de nostri confratri, a viva voce fu accettato....

Pag. 202. *1642 Giugno 29.*

Fu proposto dal signor cavalier Baglione la persona del signor Giovan Pietro Bellori.

Pag. 205. *1642 Ottobre 26.* (accettato) Giovan Pietro Bellori, pittore, a viva voce.

Pag. 212. *1643 Agosto 9.*

Il signor cavaliere Baglioni propone monsù Claudio (......), lorenese, pittore.

Il signor Pier Francesco de Rossi propone il signor Giovanni Vandenu[56a]), fiammengo, d'Anversa.

Pag. 213. *1644 Marzo 6.* (accettato) Giovanni Vandennuch.

Pag. 215. *1644 Febbraro 14.*

Essendo morto il signore cavalier Baglione li mesi passati, ha lasciato nel suo testamento, rogato per l' atti del Barberino, notaio Capitolino, doi quadri alla nostra Compagnia di Santo Gioseppe di quattro palmi l' uno con

[56a]) In dieser phonetischen Form, im nächsten Jahr schon näher ans Original gerückt, zeigt sich hier: Jan van den Hoeck an. Er war schon 1639 in Rom; vgl. S. Maria dell' Anima, Die deutsche Nationalkirche in Rom, von Dr. Joseph Lohninger. Rom 1909. S. 119. Das Porträt eines Jan van den Hoek [1624] in Oud Holland, 1911, gegenüber S. 132. Einen italienischen Brief [1646 XII. 17] dieses Malers an den römischen Kunstfreund Cassiano del Pozzo habe ich abgedruckt in: Rijks Geschiedkundige Publicatiën uitgegeven in opdracht van Z. Exc. den Minister van Binnenlandsche Zaken. Orbaan, Bescheiden in Italië, I. Rome, Vaticaansche bibliotheek, 's Gravenhage 1911. S. 86—88.

cornicie indorate, rappresentanti uno de quali è il »Transito del glorioso santo Gioseppe« et l' altro il »Sognio di santo Gioseppe con la Regina de Celi, che offerisce il Bambino Gesu al Padre Eterno«, opera celebre del detto quondam signor cavaliere.

Pag. 222. *1645 Febbraro 12.*

(interfuere) .... Hieronimus Rainaldus.

Il signore Girolamo Rainaldi, uno de fratelli della Compagnia, dà per elemosina alla detta nostra Compagnia un luogo di Monte Farnese 2ª erettione et ha consegnata la patente di detto loco, riservandosi però li frutti di detto loco di Monte detto signor Girolamo sua vita durante et doppò la sua morte, che la detta Compagnia se ne possa disporre sin quel che tornerà utile alla detta Compagnia et detta patente di loco di Monte si è consegnata al signor Pier Francesco de Rossi, al presente Camerlengo.

Pag. 226. *1646 Gennaro 7.*

Il signore Giovanni Vandenuch, nuovo offitiale et Regente, ha proposto per fratelli il signore Mario de Fiori et el signor Luigi Gentili[57]), pittori, quali saranno accettati per la prima Congregatione.

Pag. 253. *1650 Gennaro 9.*

..... stati eletti nella passata congregatione ... per Regente il signor Girolamo Rainaldi, primo aggionto il signor Luigi Gentile..

Fu proposto per uno de nostri fratelli il signor Giovanni Miele[58]) et per esser persona nota a tutti di bon merito fu accettato a viva voce senza precedente altra informatione et ordinato al signor Luigi Gentile, che alla prima congregatione conduca detto signor Giovanni.

Pag. 254. *1650 Febbraro 13.*

Essendo stato nella nostra congregatione proposto per nostro fratello il signore Dieco Falasco (*sic*), il quale per esser persona idonea,

57) Auch Bertolottis Daten über Luigi Gentile — vgl. Artisti Belgi ed Olandesi a Roma, S. 144 — fangen in diesem Jahre an.

Dr. Noacks Untersuchungen in den Pfarrarchiven Roms — und dessen mir freundlichst zur Verfügung gestellten Auszüge, die sich auf niederländische Künstler beziehen — geben einige Regesten:

1637—1645 wohnt in Via Paolina (das heißt wahrscheinlich die jetztige Via del Babuino): »Aloise Gentile, pittore fiammingo, 34 anni;«

1646—1650 wohnt er in der Via Maroniti-Avignonesi;

1647 VI. 16 »Ludovicus Primi, figlio di Giovanni, da Brussel, abitante nella parocchia di San Nicola in Capite, faceva da compare nel battesimo di una figlia di Giovanni Vilvort;«

1652—1566 wohnt er in Via Rasella.

58) Vgl. Ozzola in l'Arte, 1908, S. 294 und in der wertvollen Sammlung kunsthistorischer Notizen, die er unter dem Titel: l'Arte alla Corte di Alessandro VII, im Archivio della Società Romana di Storia Patria gesammelt hat, auf S. 46 des Sonderabdruckes. Für Miels Beziehung zu Santa Maria dell' Anima vgl. Schmidtlins Geschichte dieser Kirche, S. 510. In Cicognaras immer nützlichem Katalog sind (I, S. 363 No. 2111 und II, S. 235 Nr. 3982) Illustrationen Miels (o. a. Strada, de Bello Belgico) verzeichnet.

il quale (*sic*) a viva voce fu accettato per fratello della detta nostra Congregatione, havendo fatto la solita entrata et funtione conforme al solito et conessagli tutta quella auttorità, che si sol far godere a tutti li nostri fratelli et così il detto signore Dieco promise adempire tutte le cose, che si contiene nel nostro statuto.

Il signore Diego de Velasco,
aiudante di Camera del ré di Spagnia.

Girolamo Rainaldi, Aloisio Gentile, cavalier Argardi, Gio. Mella ecc.

Pag. 255. *1650 Febbraro 27.*

Fu fatta congregatione estraordinaria per servitio della festa et v' intervennero l' infrascritti confrati nel solito oratorio, ove furno fatte le solite orationi:

. . . .

Il signor Diego de Velasco.

. . . .

Ippolito Leoni, prosegretario, confrate.

Pag. 256. *1650 Marzo 9.*

(intervennero)

. . . .

Signor Diego de Velasco.

. . . .

Pag. 262. *1651 Gennaro 8.* Signor Luigi Gentile, Regente novo.
Pag. 264. *1651 Marzo 5.*
(cum interventu) Il signor Francesco Romanelli.
(fecero l' entrata) Il signor Giovan Pietro Bellori.
Pag. 276. *1652 Settembre 8.* (fatta l' entrata) Guglielmo Vietti.
Pag. 277. *1652 Novembre 10.* (interfuerunt) Il signor Guglielmo Viglietti.
Pag. 280. Guglielmo Guglietti.

Libro di Congregationi dal 1653 al 1701.

1654 Gennaro 2. Giovanni Miele, Regente.

1654 Marzo 19.

Fu dal signor Regente (Giovanni Miele), per la sua partenza da

Roma per suoi affari, consignato al signor primo aggionto il statuto.... (tornato: *1654 Dicembre 13*).

1655 Marzo 14. (entrato) Lorenzo Greuter.

1656 Febbraro 13. Il cavalier Lattantio, 2° agiunto.

1659 Febbraro 9. (accettato) Il signor Antonio abbate degli Effetti[59]).

1662 Ottobre 8. (accettato) Carlo Maratta.

1663 Marzo 11. (accettato) Il signor Prospero Fidanza, alevo del quondam Andrea Sacchi.

1663 Maggio 10. (accettato) Il signor Philippo Lauro[60]).

1663 Giugno 10. Il signor Giovan Battista Passeri, Camerlengo.

1666 Marzo 14.

(accettato) Il signor Carlo Fontana, architetto.

(proposto) Claudio Busotti, fiamengo, intagliatore di bolino.

1669 Agosto 11.

Furno restituiti dal signor Francesco Grimaldi li ▽ 100 del censo, che trasmesse sopra la sua casa in strada Fratina......

1670 Febbraro 9. (accettati) Il signore Lazzaro Baldi; il signore Ciro Ferri.

---

59) Ein Kunstkenner des römischen Seicento, dessen Theses philosophicae, 1637 in Rom gedruckt, wahrscheinlich wie gewöhnlich der erste Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn bedeuten. Hauptsächlich hat diese sich mit römischen Aufgaben beschäftigt, wie der Katalog der gedruckten Bücher der Capponiana (Cappon. stampati, Vatikan. Bibliothek — eine sehr nützliche Bibliographie! —) ausweist: »Memorie di S. Nonnoso, abbate del Monte Soratte«; »De Borghi di Roma e luoghi circonvicini al Soratte«; »La Grotta degli Angeli« und »Il Tevere navigabile da Perugia a Roma«. Die Biblioteca Casanatense (Rom) besitzt ein Manuskript von Antonio degli Effeti (Ms. Casanat. 2372), das auch sein »Studiolo« enthält, eine kunsthistorische Schrift, die (um 1650) erschien unter dem Titel: »Studiolo di Pittura nella Galleria della Richezza in casa dell' abbate Antonio degl' Effeti. In Roma per Gio. Batt. Molo alla Maddalena«. Ein Exemplar ist in der Cicognarabibliothek, die schöne Sammlung kunstgeschichtlicher und kulturhistorischer Bücher, deren Katalog vielleicht besser als ihre erfreuende Existenz — in der Vatikanischen Bibliothek — bekannt ist.

Das Büchlein beschreibt ein mit Malereien ausgeschmücktes »Studiolo« (Kabinett), das man vielleicht noch einmal auffinden kann, wenn es wenigstens keine kecke Phantasie des Abbate Antonio ist. Verschiedene niederländische Künstler der Zeit hätten dazu einen Beitrag geliefert: Luigi Gentile; »Otto, olandese eccellente in farfalle« (muß sein Marsaeus); Cornelio del Valle (de Wael); il cavalier Suars (Michiel Sweerts); Philippo Lauro; dann: Lorenzo Gleuter (*sic*), Pietro di Cortona, Andrea Sacchi, Maratta, Mario de Fiori.

Die Aufnahme des Besitzers dieses Möbels, das ein richtiges Kompendium der Kunst seiner Zeit sein sollte, im Kreise der »Virtuosi« kommt uns wie eine gerade Konsequenz seines Mäzenats vor.

60) Sohn des Baldassar Lauwers; nach freundlicher Mitteilung Dr. Noacks, geb. 1623 VIII. 25; gest. 1694 XII. 12 (Pfarrarchiv S. Lorenzo in Lucina); der Vater, Baldassare, wohnte schon 1606 als verheirateter Mann in Via Frattina und wurde späterhin reichlich mit Töchtern gesegnet, deren eine den Maler Angelo Caroselli heiratete. Dr. Noacks letztes Datum ist 1645, in welchem Jahre Baldassar Lauwers auf dem Corso wohnt.

1671 Aprile 19. (accettato) Il signor Abran Pruer[61]). (*1671 Luglio 12:* Abram Bruculi), (*1671 Ottobre 25:* Abram Brau), (*1671 Dicembre 19:* Abraham Bruch).

1671 Maggio 10. (accettato) Pietro Santi Bartoli.

1672 Gennaro 10. (accettato) Michele Bruele.

1672 Marzo 6. (entrato) Michele Brueres.

1672 Settembre 2. (accettato) Guglielmo Cortese, borgognone.

1674 Gennaro 14. (accettato) Pietro Lucatelli.

1674 Giugno 10. (presente) Franciscus Rosa.

1674 Agosto 12.

Fu stabilito di instaurare la nostra capella di San Gioseppe in pittura, scultura et stuccatura.

1674 Dicembre 2.

Fu estratto per bollettino a sorte di fare la pittura sopra la »Natività« e toccò al signor Francesco Rosa.

1675 Febbraro 13. Fu deputato per secretario il signor Francesco Rosa.

1675 Maggio 12. (accettato) Francesco Spier[62]).

1675 Giugno 9. (accettato) Egidio Ale[63]), pittore. (*1676 Febbraro 9:* Egidus Halet.)

1675 Agosto 11. (entrata) Gioseppe Lanfranchi.

1675 Settembre 8. Franciscus Rosa, secretarius.

1675 Novembre 1. (presente) Crescentius Alé.

1676 Dicembre 12. (presente) Theodorus Elebrech[64]). (*1677 Gennaro 10:* Hebrec), (*1677 Febbraro 14:* Elbrech), (*1677 Aprile 2:* Ebrech).

1677 Giugno 13.

È stato accettato in piena congregatione il signor Baldassar Baglione per nostro fratello viva voce come meritevole e figlio d' uno de nostri fratelli.

1677 Luglio 2.

Fu risoluto a viva voce venire discrepante di che quanto alla accettatione

---

[61]) Abraham Breughel wohnte schon 1659—60 in Via Babuino (Mitt. Dr. Noack a. d. Pfarrarchiv S. Maria del Popolo). In den für die Geschichte des Kunstmarkts interessanten Briefen an den Großherzog von Toskanen von 1684, bei Gualandi, Lettere III abgedruckt, wird ein »Brugolo« mit Mario dei Fiori als tüchtiger Blumenmaler genannt.

[62]) Vgl. Bertolotti, Artisti Francesi in Roma, S. 172 [1673].

[63]) Vgl. Titi, Descrizione, 1763, S. 339; 413; 144: Monsù Egidio Ale Liegese.

[64]) Ein zeitgenössisches [1685] Urteil über Dirk Helmbreker bei Gualandi, Lettere III, S. 231 bis 232; 234. Dr. Noacks Recherchen in den Pfarrarchiven Roms begegneten ihm 1668 in Rom, wo er dann die Romana Anna Petronilla Belardini heiratete. 1686 wohnte er mit seiner zweiten italienischen Frau auf Piazza di Spagna, wo er wenigstens bis 1696 gelebt hat.

fatta del signor Baldassar Baglione nostro fratello, acciò restino osservati li nostri statuti: non comparendo il presente nella prossima congregatione, servando il solito, s'habbi per non accettato.

1677 Settembre 12.

...... quattro luoghi de Monti, lasciati dal quondam Giovanni Micle, come per testamento rogato per gli atti del Cusenio, li 26 Settembre 1658.....

1678 Dicembre 2. (proposti) ... Monsù Teutone, scultore, francese e monsù Simone, scultore fiammengo [65].....

1678 Dicembre 18.

Furono ... accettati a viva voce per nostri fratelli li signori Simone Hurtveller e Giovanni Theodon, scultori, senza correre altra bussola per essere accademici di San Luca.

Essendo stato proposto per nostro fratello il signor Adriano Hunen, olandese, et corsa la bussola non hebbe voti sufficienti per restare fratello, havendo havuto fave bianche numero 17 e 15 nere.

Fu in questa congregatione proposto per altro fratello il signor Guglielmo Croiter, fiamingo, et si doverà correr la bussola nella susseguente congregatione et fu deputato il signor Theodoro Alimbrech a prenderne informatione.

1679 Aprile 9. Fece l'entrata il signor Guglielmo Reuter.

1681 Gennaro 19.

..... nel giorno della festa di San Gioseppe si faccia la festa dei quadri.

1681 Novembre 9.

Fu presentato in congregatione un quadro del »Figliol Prodigo« con paese, con sua cornice, portato dal signor Alessandro Grimaldi, figlio et herede della bona memoria del signor Gio. Francesco Grimaldi, et consegnato da signori Reggente et adgiunto al signore Diego Casale (Camerlengo).

1683 Marzo 7. (proposti et accettati) Signor Daniel Zaiter [66]), Monsù Rosa ... (*1687 Marzo 9:* Filippo Pietro Rosa) [67]).

1684 Marzo 5.

(novitij che fecero l'entrata) Signor Carlo Bizzaccher, architetto. Circa al far mostra de quadri per la festa del nostro prothettore, ma perché

[65]) Über Theodon vgl. Bertolotti, Artisti Francesi in Roma, S. 173—174 [1703]. Über Simon Courtrelle vgl. Ryks geschiedkundige publicatiën uitgegeven in opdracht van Z. Exc. den Minister van Binnenlandsche Zaken. Hoogewerff, Bescheiden in Italië, II, Rome, Archieven van bizondere instellingen, 's Gravenhage, 1913, S. 10; 74; 75; 90; 107.

[66]) Vgl. über Daniel Seuter Noack, Deutsches Leben in Rom, S. 26 f.

[67]) Phil. Pet. Roos (Rosa da Tivoli). Vgl. Noack, Deutsches Leben in Rom, S. 27 f. Für seine Gemälde, damals auf dem römischen Kunstmarkt, vgl. Gualandi, Lettere III, S. 216; 218.

venendo nella Domenica della Passione fu considerato et stimato bene non si faccia.

1686 Maggio 12.

Fu proposto per nostro fratello il signor Gaspare de Vitelli[68]) pictore olandese assai virtuoso et essendosi piena informatione delle sue qualità, senz' altra informatione fu corsa la bussola et, quella aperta, furono trovati tutti voti favorevoli, per il che fu ordinato circa il darle il possesso.

1686 Giugno 9. (presente) Gaspare de Vitelli.

1692 Febbraro 10.

Essendo che il signor Lorenzo Ottone, scultore, sia accademico riceuto nell' Accademia del Disegno in San Luca, per ciò senz' altra informatione fu ammesso et riceuto.

1694 Febbraro 14. Signor cavalier Carlo Fontana, Regente.

1695 Aprile 10. (proposto) Il signor Pietro Stefano Monot[69]), scultore bergognone. (*1695 Maggio 15:* Bonot accettato), (*1695 Settembre 18:* Moneau).

1695 Ottobre 9. (proposto) Giovanni Jodocus de Corsian (Corsiari).

1695 Novembre 28. ....dato il possesso al fratello novitio Giovanni Gido de Costian (de Costiaci)?, pittore fiamengo.

1700 Aprile 25.

Al 19 Marzo passato fu solennemente celebrata la festa del nostro santo patriarcha san Gioseppe con straordinario apparato: nella chiesa musica e nel portico l' apparato con mostra de quadri di qualità riguardevoli, con la diligenza de novitii, che furno li signori Giovan Antonio Barigioni, Pietro Tusini e Francesco Muratti et assistenza e cura particolare del signor Nicolò Morelli e signor Filippo Bangioni,

---

68) Caspar van Wittel, kommt in den mir von Dr. Noack freundlichst mitgeteilten Notizen aus römischen Pfarrarchiven zuerst 1690 hier vor; er wohnt dann: »nella diocesa di S. Isodoro«. Daselbst auch: 1691 und 1692. Sehr nah in derselben Gegend der Via degli Artisti 1693 und 1694: Via della Purificazione; 1699 ebendort mit seiner Frau Anna. 1703—1706 mit der Frau Anna und den Söhnen Luigi, Urbano und Marcello in Via Felice, palazzo Tomati, eine Stelle, die wohl aufzufinden und nach römischer Sitte mit einer Inschrift zu versehen wäre.

Von van Wittel sind auf der topographischen Ausstellung im Castel Sant' Angelo mehrere Zeichnungen — aus dem Besitz der Biblioteca Vittorio Emanuele — mit gelegentlichen Andeutungen der Farben in Schrift (wie auch auf der Rückseite seiner Gemälde immer holländisch) und eine ganze Serie Veduten (tempera auf Papier) in dem neu geordneten Gemeindemuseum in Prato (vgl. Catalogo della galleria comunale di Prato, a cura di Roberto Papini, 1912, S. 60—65).

69) Vgl. Bertololotti, Artisti Francesi in Roma, S. 174—175.

li quali con porticolare diligenza et assistenza solennizorno detto apparato, non solo nelle prime, ma anche nelle seconde loggie, con applauso universale e visita di molti Eminentissimi porporati, personnaggi di qualità, affluenza grande di popolo e di forastieri in occasione dell' Anno Santo; et oltre la spesa particolare, che fecer li suddetti novitii del proprio, fu speso dalla Compagnia scudi centodieci, come dalle giustificationi delle medesime spese in archivio; vi fu et intervenne anche la regina [70]).

Libro di Congregatione dal 1702 al 1743.

Pag. 13. *1703 Maggio 13.*

Essendosi proposto d' accommodare il quadro del »Sogno di san Gioseppe«, ch' è solito esporsi nel giorno della festa sopra la cancellata della chiesa, che al presente si trova sfondato e senza cornice, fu stabilito, che si accomodi con fargli il suo telaro e cornice conveniente.

Pag. 17. *1703 Novembre 11.*

Essendosi che per il passato molti fratelli nel venire alle congregationi si hanno presa licenza di vestir da campagna con habiti di colore, per remediare, che ciò non segua par l' avvenire, fu ordinato, che non vi sia alcuno, che venghi nella congregatione se non vestito con l' habito negro, altrimente non saranno ammessi et acciò questa resolutione resti notificata a tutti, fu ordinato al segretario, che n' affigesse una cartella publica in congregatione per la prima tornata.

Pag. 49. *1707 Gennaio 9.* (proposto) Pietro Leone Ghezzi [71]) ......, accademico nell' Accademia di San Luca.

Pag. 61. *1708 Maggio 13.*

Havendo fatto istanza il signor Filippo Juvana, messinese, accademico di San Luca, d'essere ammesso per nostro fratello et di ciò fattane la richiesta a detti congregati, li medesimi, nemine discrepante, l' accettarono per fratello con li soliti oblighi nell' entrata etc. (possesso: *1708 Giugno 10*).

Pag. 95. *1712 Agosto 21.* (accettato) Francesco Rosa, architetto (solenne entrata: *1712 Settembre 11*).

Pag. 109. *1714 Dicembre 16.* (intervenuto) Monsù Orizonte [72]).

---

[70]) Wie Dr. Ashby mir mitteilt, ist es sehr unwahrscheinlich, daß hier Maria von Modena, die Frau von Jacob II., gemeint sei. Es wird denn die Königin von Poland, Großmutter von Clementina Sobieski, sein.

[71]) Vgl. Hermanin in Bolletino d'Arte del Ministero della publica Istruzione, Roma, MCMVII, fasc. II, S. 17 ff.

[72]) Vgl. l'Arte 1909, S. 25, 26. »Paesi« erwähnt in dem auch sonst kunsthistorisch wertvollen Buche Massimo, Memorie della villa Montalto.

Pag. 155. *1718 Ottobre 9.* (proposto e accettato) Giovan Paolo Pannini, pittore piacentino. (entrata: *1718 Novembre 13.*)

Pag. 199—200. *1723 Gennaio 17.* (sagrestani) Francesco Orizonte.

Pag. 224. *1725 Marzo 8.*

Fu corsa la bussola per Caterina, figliola del signor Giovan Francesco Vamblomen, pittore, e di Mattia Rosa, nata in Roma, batezzata nella chiesa di San Lorenzo in Lucina li 21 Gennaio 1694 e raccolti li voti furono trovati favorevoli numero dieceotto e contrarii sei, si che restò ammessa al sussidio dottale. (legato de quondam Domenico Belletti).

Pag. 235. *1726 Marzo 13.*

(ammessa al sussidio dotale) Elisabetta, figliuola di Giovan Francesco Wamblomen, pittore, fratello frequentante, nata in Roma li 21 Novembre e battezzata li 23 Dicembre 1702 nella chiesa della Madonna Santissima del Popolo.

Pag. 246. *1727 Luglio 6.* (proposto, ma escluso) Giuseppe Saiter.

Pag. 404. *1741 Maggio 14.* (proposto et accettato) Luigi Vanvitelli[73]).

Pag. 429. *1743 Marzo 3.* (intervenuto) Adriano Nanglar.

Pag. 442. *1744 Febbraio 9.*

(proposta per sussidio dotale) Anna Vanlint, figlia del signor Enrico[74]), pittore, fratello ammesso questo stesso giorno.

Pag. 442—443. *1744 Marzo 8.*

(fu referito dal signor Regente) che rispetto ad Anna Vanlint egli medesimo asserì d' aver accordato col padre della zitella, che si contentava di restar esclusa nel corrente anno e riservassi le raggioni in avvenire.

Pag. 445. *1744 Aprile 12.* (entrata di) Enrico Vanlint.

Pag. 461. *1745 Febbraio 14.*

(memoriale delle zitelle, che concorrono alle doti) Anna e Teresa Vanlint, figliole del signor Enrico Vanlint, pittore, fratello.

Pag. 463—464. *1745 Marzo 7.*

Essendosi osservato, che negli anni passati fusse fatto decreto, nel quale

---

73) Die Aufzeichnungen Dr. Noacks, diesmal aus der Depositeria generale, geben uns Auskunft über einen Abschnitt des auch sonst sehr arbeitsamen Lebens dieses schon ganz italienisierten Künstlers:

1739, 1740, 1741 beschäftigt mit der »palificata« von Fiumicino;

1740 »... scudi 41.15 a Luigi Vanvitelli ed i suoi giovani per lavori a Frascati.« In diesem Jahre fängt sein regelmäßiges monatliches Gehalt von 20 scudi an.

1742 III. 15 ».... scudi 25 ad un giovane dell' architetto Luigi Vanvitelli, per aver prestato ajuto alla ristaurazione del Palazzo Pubblico a Perugia secondo il disegno di Vanvitelli.«

1742 VIII. 18 ».... scudi 25 a Luigi Vanvitelli, architetto Camerale, per recognizione dei lavori fatti a Perugia nella Sala dei Notari del Palazzo Apostolico.«

74) Für seine Anwesenheit in Rom 1732 das Datum auf einer (sign.) Zeichnung im British Museum. Vgl. Orbaan, Roma e dintorni nei disegni dei maestri Neerlandesi. (Bull. Comm. arch. 1909, Estr., S. 8.)

si proibiva, che in avvenire non si dovessero esporre quadri di sorte alcuna, se non si facesse mostra generale et perché alla presente congregazione è parso, che meritasse qualche sorte di limitazione, perciò si è risoluto de confermar questo in tutto e per tutto e solo si aggiunga, che, volendosi esporre un numero almeno di venti pezzi di quadri, si debba intender mostra e sia lecito alli signori novizii o altri destinati per la festa di poterli esporre, con la legge però, che mai siano meno del numero di venti et procurino, che siano di bona mano e bon professore, per magior decoro della nostra Congregatione e della professione, colla dichiarazione, che la fava negra include et la fava bianca esclude et, essendosene corso il partito, furono trovate palle negre favorevoli sedeci et una bianca contraria.

ARMA ECCLESIAE.

Zu dem die »arma ecclesiae« haltenden Engel, die Brandt in seinem Aufsatze über »Kunsthistorisches bei einem Mystiker des XV. Jahrh.« im Repert. XXXVI, 6 für die »Waffen des zum Drachenkampf gerüsteten Erzengels Michael« (S. 304) hält, ist folgendes zu bemerken.

Das Wort arma bezeichnet hier Wappen (vgl. Du Cange, Gloss. med. et inf. lat. I, 395. s. v. arma u. armes). Für die Verbindung mit ecclesia weiß ich zwar keinen Beleg, dagegen kommen die arma Christi, das Wappen des Heilandes, häufiger vor, und hier steht wohl ecclesia kurzweg für Christus. Seyler (Gesch. der Heraldik. Nürnberg 1885 ff. S. 531 f.) schreibt:

> »Unter den Reichskleinodien, welche seit 1423 in der Reichsstadt Nürnberg verwahrt wurden, befand sich ,ein gülden creuz, geziert mit edlen Gestein und Perlen ganz und unverruckt, und in demselben creuz ist das Speer und ein Nagel unsers herrn, und ist auch darin ein stück des heyl. Kreuzes.' Es sind dies die ,Wappen' Christi, — eine Urkunde des Bischofs Anton von Bamberg v. J. 1433 benennt sie arma et insignia. Auf Veranlassung des Kaisers Karl IV. hatte Papst Innocenz VI. schon 1354 das festum armorum Christi (später Speerfeier genannt) auf jeden Freitag nach Quasimodogeniti festgesetzt. . . . . In Slüters Gesangbuch von 1531 und einer anderen in Mecklenburg gedruckten Schrift v. J. 1553 befindet sich das Wappen Jesu Christi redemptoris mundi arma. Der Wappenschild enthält in der Mitte ein Kreuz mit der Dornenkrone und den Buchstaben I. N. R. I. Zur Linken des Kreuzes ein Hammer, ein Speer, das Gewand des Herrn und drei Würfel; rechts eine Zange, das Rohr mit dem Schwamme, das Haupt des Judas mit zwei Rollen Geld und einem Geldbeutel, eine Laterne und ein Schwert; das Kreuz steht in einem Grabe. Über dem Schilde befindet sich ein Helm mit einer Säule, an welcher Ruthen, Peitschen und Stricke angebracht sind; oben auf der Säule ein Hahn. . . . .«

Dann führt Seyler a. a. O. S. 532 noch eine Beschreibung eines alten Gemäldes an, das ebenfalls das »Wappen Christi« in ähnlicher Zusammenstellung aufweist, mit der Literaturangabe: Kuchenbecker annal. hass. coll. IX S. 29. — Sanpere (Los Cuatrocentistas catalanes. Barcelona 1906. I. S. 116) zitiert ein Protokoll vom 18. August 1400, nach welchem Jaime Cabrera sich verpflichtet, die ganze Passion, d. h. eine Kreuzabnahme ganz so wie die in der Kirche der H. Maria von Montosion in Barcelona und »ab (mit) totes les armes de Jhesù xpist. e ymages« usw. anzufertigen.

Auch bei dem Brixener Gemälde dürfte es sich wohl um dies Wappen Christi, das bald abgekürzt wie bei dem Nürnberger Reichskleinod, bald ganz ausführlich (»totes les armes« — eine in Neapler Urkunden der 1400 häufig wiederkehrende Wendung), wie im Gesangbuch von 1531, vorkommt, handeln. *Rolfs.*

ALFRED LICHTWARK.

† 13. Januar 1914.

So einmütig ertönte in unserem Kreise nur selten die Klage wie um Alfred Lichtwark. Denn wir alle hatten dem nimmer müden Förderer künstlerischen Lebens zu danken, wir alle ließen uns von dem feinfühligen Pädagogen gern belehren, folgten willig dem starken Anreger, blickten zu ihm als dem Vorbild eines kultivierten Menschen empor und — wir alle liebten ihn als einen guten Kameraden. Was er für das deutsche Museumswesen zu bedeuten hatte, für das er einen neuen, höchst entwicklungsfähigen Typus schuf, darüber habe ich schon in der »Museumskunde« gesprochen. Hier möchte ich dem Kunsthistoriker ein Wort des Gedenkens widmen.

Dem Kunsthistoriker? Hat er aber nicht selbst diese Bezeichnung lächelnd abgewehrt? Freilich zu den Attribuzlern wollte er so wenig wie Jakob Burckhardt, der diese Bezeichnung prägte, gezählt werden und auch den strengen Theoretikern ging er, der Mann der angewandten Ästhetik, gern aus dem Wege. Aber mit seinem klaren Verständnis für Entwicklungsvorgänge konnte er gar nicht anders denn als Historiker arbeiten, auch wo er nur für die Gegenwart tätig zu sein schien. Gerade hierbei kam ihm zugute, daß er in den Lehren der Vergangenheit wohl Bescheid wußte, denn er gewann aus ihnen auch für unsere Zeit den Maßstab für bleibende Werte, die er dann so eindringlich uns darzustellen und so warm uns zu empfehlen wußte. Wer anders als der Historiker hätte sonst so wie er z. B. über die »deutschen Königstädte« — um nur etwas aus seinen kunstpädagogischen Schriften herauszugreifen — uns belehren können?

Aber der deutlichste Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung ist seine Kunsthalle. Hier war ein Kunsthistoriker an der Arbeit.

Nicht so sehr der alten Bilder wegen, die Lichtwark erst in den letzten Jahren eifriger sammeln konnte, als um des willen, was er hier für das 19. Jahrhundert geleistet hat. Denn darüber wollen wir uns doch nicht täuschen, daß ohne ihn, der auch der eigentliche Urheber der großen Jahrhundert-Ausstellung war, unsere Kenntnis von der Entwicklung der Kunst in diesem Zeitraum noch lange weit hinter unseren sonstigen Studien zurückgeblieben wäre. Der Umstand, daß er dabei zuerst für sein Hamburg sorgte, ändert an dieser Meinung nichts. Er stärkt sie vielmehr, denn er beweist nur, wie methodisch gut fundiert sein Bau war, indem er aus der strengen Durchführung eines Beispiels uns das Gesetzmäßige in der Entwicklung überhaupt erkennen ließ. Und wenn er noch hundertmal mehr Geschmack, Kunstgefühl und Kunstverständnis gehabt hätte als ihm zu eigen war, ohne historischen Sinn, ohne historisches Wissen wäre ihm das alles nicht geglückt. Das muß einmal nachdrücklich betont werden, denn man scheint mir zu leicht vergessen zu wollen, daß die Hamburger Kunsthalle nur ein Kunsthistoriker so, wie sie ist, schaffen konnte, und wir wollen uns doch ja nicht dieses Ruhmesblatt aus dem Buch der Geschichte unserer Wissenschaft nehmen lassen.

Nicht immer sind es die Schriften allein, nach denen der Wert einer Disziplin bemessen werden muß, am wenigsten der der unsrigen.

Übrigens fehlt es in Lichtwarks literarischem Werk auch nicht an Studien über ältere Kunst. In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ging er mit einem für den damaligen Stand der Wissenschaft nicht geringen Mut und mit schönem Erfolg an die Bearbeitung eines so schwierigen Stoffes, wie es der »Ornamentstich der Frührenaissance« ist, und aus der letzten Zeit stammen die aus seiner Sammeltätigkeit hervorgegangenen Monographien über »Meister Francke« und über »Meister Bertram«. Aber wenn auch sehr wahrscheinlich, da Lichtwark hier zu sehr im Banne lokaler Anschauung sich befangen zeigt, die künftige Forschung den beiden alten Hamburger Meistern eine etwas andere Stellung in dem großen Zusammenhang mit der übrigen Kunst der Zeit anweisen wird, ob eine neue Bewertung auf größerer Frische kunsthistorischer Anschauung, auf stärkerem Qualitätsgefühl beruhen und in lebendigerem Fluß der Diktion vorgetragen werden kann, das ist mir zweifelhaft. Wenn es richtig ist, daß das Beste an der Geschichte der Enthusiasmus ist, den sie erregt, so wird auch diesen lebenswarmen Büchern ihr Platz gesichert bleiben.

Aber noch einmal: stärker als sie wird Alfred Lichtwarks kunsthistorische Arbeit in seinem Museum weiter wirken. Dieser Sammlung wegen, die so gut, wie sie ist, nur ein Kunsthistoriker schaffen konnte, dürfen wir vor allem mit voller Berechtigung das viel zitierte, stolze und dankbare Wort auf ihn als unseren Fachgenossen anwenden: »Denn er war unser!«

Koetschau.

LITERATUR.

Artur Lindner. D e r B r e s l a u e r F r o i s s a r t. Festschrift des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau. Kommissionsverlag Meisenbach u. Riffarth.

Der Breslauer Verein für Geschichte der bildenden Künste hat zu seinem 50 jährigen Jubiläum die Miniaturen der im Besitz der Stadt Breslau befindlichen Bilderhandschrift des Froissart herausgegeben. Die hervorragende Handschrift — ein Hauptwerk der niederländischen Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts — ist in würdigster Form der Forschung zugänglich gemacht worden. 5 farbige Lichtdrucke geben einen guten Begriff von dem ungewöhnlichen Farbenreichtum der Blätter, 45 weitere Lichtdrucke bringen eine reiche Auswahl aus dem Bilderschmucke der 4 Bände. Besonders lobenswert erscheint mir, daß man bei den Reproduktionen nicht nach Art mancher ausländischer Publikation eine Schwarz-Weißwirkung durch Retuschieren erstrebt hat, die die Tafeln als Kunstblätter über das Niveau der bloß mechanischen Reproduktionen heben soll. Dementsprechend ist die Wiedergabe der Miniaturen so genau, daß man nicht nur den Erhaltungszustand der einzelnen Bilder stets ausreichend beurteilen, sondern stellenweise das Korn des Pergamentes, den Pinselstrich genau erkennen kann.

Die gleiche Sorgfalt ist von A. Lindner dem Texte gewidmet worden. Man findet ausführliche und verläßliche Angaben über Froissart und seine Chronik, den Besteller der Breslauer Handschrift, Anton von Burgund, über den Schreiber David Aubert u. a. m. Eingehend handelt Lindner über die Künstler, denen die Miniaturen der Handschrift zugeschrieben wurden: Liédet und der Meister des Goldenen Vließes. Meine in dieser Zeitschrift mitgeteilten Beobachtungen über die Künstler — Durrieu nannte schon lange vorher den Namen des Meisters des Goldenen Vließes — werden in erfreulich genauer Nachprüfung bestätigt, teilweise besonnen rektifiziert. So stimme ich Lindner zu, wenn er die von mir Liédet zugeschriebenen Miniaturen ihrer Qualität nach als Werkstattarbeiten auffaßt. Immerhin muß man, wie auch Lindner tut, den Begriff Werkstatt wörtlich nehmen. Die stilistischen Merkmale zeigen mir klar, daß wir es mit Erzeugnissen der Werkstatt selbst, nicht mit Werken eines stark von Liédet beeinflußten Künstlers zu tun haben, der auch an einem anderen Orte als in Brügge tätig gewesen sein könnte. Mit dieser Erkenntnis ist aber ein neuer Hinweis auf den anonymen Meister des Froissart, den Meister des Goldenen Vließes, gegeben, denn dieser arbeitet somit auch hier in Verbindung mit einem vom burgundischen Hofe stark beschäftigten und in Brügge ansässigen Künstler. — Wenn auch neue größere Forschungsergebnisse nicht zutage gekommen sind — sie sind in einer Publikation dieser Art auch nicht am Platze, außerdem verspricht nur ein längeres Suchen auf diesem in keiner Richtung systematisch katalogisierten Gebiete größeren Erfolg —, so hat der Verfasser doch bei seiner sorgfältigen Nachprüfung älterer Hypothesen Einzelheiten beobachtet, die hier herausgehoben werden mögen. So wissen wir nun, daß der Brügger Liédet im 3. Band der »Histoire de Hainaut« in Brüssel eine Miniatur des Meisters des Goldenen Vließes kopierte. Da beide Handschriften nahezu gleichzeitig entstanden sind, darf man auch von hier aus vermuten, der Vließmeister sei ein Brügger. Sehr einleuchtend ist die Deutung

des bisher unerklärten, oft vorkommenden »N i E« als »in nomine ecclesiae«. Das »ob de Bourgogne«, das sich in so vielen Handschriften Antons findet, ist jetzt von R. Förster erklärt worden. »Ob« ist die verkürzte Form des seltenen »obelus«, das die außereheliche Geburt Antons andeutet. — Lindner scheint mir auch als erster die entwicklungsgeschichtliche Stellung der bekannten Chronik von Jerusalem in Wien angedeutet zu haben, die Durrieu dem Philipp de Mazerolles — wie wir den Vließmeister nun wohl nennen dürfen — zuwies. Lindner möchte glauben, daß hier Werke eines Vorgängers des Mazerolles vorliegen. In einer im Manuskript schon abgeschlossenen Arbeit bin ich ebenfalls zu diesem Ergebnis gekommen. Man darf noch entschiedener, als Lindner das tut, einen selbständigen, recht beachtenswerten Meister annehmen. Der Farbcharakter der Miniaturen der Chronik von Jerusalem ist ganz verschieden von dem der zahlreichen Handschriften des Mazerolles. — An beredten Beweisen für die Urheberschaft des Mazerolles am Froissart mangelt es dem Verfasser nicht, und ich rechne zu den Verdiensten dieses Werkes, daß zumal der französischen Forschung, die außer Durrieu zu der stilkritischen Gruppierung von Werken so wenig Zutrauen hat, sehr eindringlich klar gemacht wird, wieviel sich durch eine besonnene Stilkritik über die primitiven Künstler in Erfahrung bringen läßt. *F. Winkler.*

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut, herausgegeben von der Direktion. — Lief. 7—12.

Es scheint, als ob die Frankfurter Publikation, von der hier schon die Rede war (XXXIII S. 563), sich Freunde in genügender Zahl erworben hat. Ursprünglich war die Absicht, das Werk mit 12 Lieferungen zu Ende zu bringen. 12 Hefte (mit je 10 Lichtdrucken) liegen jetzt vor, 8 weitere aber werden in Aussicht gestellt. Selbst 200 Blätter aus dem Bestande der Städelschen Sammlung wählend, fühlt der Herausgeber wohl noch die Verlegenheit des Überflusses. Und gewiß ist nicht zu bemerken, daß die Qualität der Originale nachläßt.

Eine Kritik in Hinsicht auf die Lieferungen 7 bis 12 findet nicht viele Angriffspunkte. Bei einem oder dem anderen Blatt habe ich das Gefühl: es lohnt sich nicht, ein Original, für das man nicht 100 Mk. zahlen würde, so kostbar zu faksimilieren. Doch das sind Ausnahmen. Im allgemeinen hat die Wahl Wertvolles getroffen. Daß von Dürer und Rembrandt so ziemlich alles Vorhandene abgebildet wird, ist gewiß erfreulich.

In einigen Fällen könnte man Fragezeichen hinter die Autornahmen setzen, z. B. hinter Giov. Bellinis Namen bei dem schönen Männerporträt in der 10. Lieferung.

Der einzige wirkliche Mißgriff ist die Aufnahme des »Lucas v. Leyden« in die Lieferung 12. Das ist eine wertlose Kopie (aus zwei Kupferstichen des Meisters, deren Entstehungszeiten 10 Jahr auseinanderliegen). Zu Unrecht kommt auch der Name des Cornelis Engelbrechtsen vor. Aber nur der Name, nicht die Zeichnung ist abzulehnen. Dieser »Tod der hl. Anna« (Lief. 11) in Helldunkeltechnik hat die Zierlichkeit, manierierte Beweglichkeit und Tanzgrazie, die den besten Äußerungen der Pseudo-Bles-Leute eigentümlich ist, und rührt von einem ausgezeichneten Meister her, dessen Persönlichkeit wohl erkennbar ist, wenn auch der Name nicht feststeht.

Von Dürer und Rembrandt abgesehen, sind namentlich Mario Zoppo, Schäufelein, de Gheyn, Claude und Tiepolo glücklich in diesen Heften repräsentiert.

Friedländer.

I disegni della R. Galleria degli Uffizi. Serie Prima-Fascicolo Primo. I. Disegni di Jacopo Carrucci detto il Pontormo. Herausgegeben und eingeleitet von **Carlo Gamba.**

Über diese erste Lieferung der offiziellen Zeichnungenpublikation der Uffizien ist viel Gutes zu sagen. Nicht genug zu loben ist schon das Programm, wie es sich darin ausspricht, daß man nicht mit Michelangelo sondern mit Pontormo begonnen hat und (wie dann in der Einleitung betont wird) bei der Auswahl des einzelnen Blattes in der Hauptsache den weniger bekannten Stücken den Vorzug gab.

Die Reproduktionen in Faksimile sind immer brauchbar ausgefallen, oft vorzüglich gelungen. Besonders bei den mit lebendiger Großzügigkeit des Striches aufs Papier gebrachten Rötelzeichnungen der frühen und mittleren Zeit suchte man den Reiz des Gegensatzes zwischen der bald leise strichelnden, bald mit starkem Aufdrücken umrandenden, Farbmaterial dick auftragenden Führung des Stiftes zu starker Wirkung zu bringen und hat nur leider manchmal durch kleine verschärfende Korrekturen die Reproduktion über die Orignale hinaus ins uncinquecentistisch Effektvolle gesteigert. Der dünnen schwarzen Schrift der späten Blätter gegenüber ist freilich die statt blutloser Linien unbestimmte Flecken gebende Technik nicht günstig. Ziemlich mißglückt ist jedoch nur ein Blatt, Nr. 23 b, auf dem wichtige Details unsichtbar geblieben sind, so bei der äußerst linken Figur der Hauptgruppe, wo dadurch die beiden über- und nebeneinandergezeichneten Entwürfe zu einem monströsen Gebilde verschwimmen. Auch die über dem wagerechten Unterarm der Mittelfigur emporweisende Hand, die von einer anders beabsichtigten Armhaltung stammt, einer Variante, die sich auf der Zeichnung bis zum Ellenbogen verfolgen läßt, ist so gut wie gar nichts gekommen. Daß hier mehr zu erreichen gewesen wäre, beweist die alte, alle vermißten Einzelheiten klar enthaltende Photographie Houghtons, dessen Pontormo-Aufnahmen sonst durch die Leistungen der Uffizienpublikation übertroffen werden.

Was nun die Wahl und Anordnung der Zeichnungen betrifft und die zu einer Art Einleitung zusammengefaßten Notizen zu jedem der Blätter, so freut man sich auch hier, ein Stück ernsthafter kunsthistorischer Arbeit eines guten Pontormo-Kenners begrüßen zu können. Anerkennenswert ist die mutige Entschiedenheit, mit der Gamba nicht nach der Folge der Uffiziennummern die Blätter aufreiht und dazu etwa ziemlich allgemeine chronologische Vermutungen setzt, sondern daß er eine zeitliche Anordnung zu geben versucht. Die Schwierigkeit einer solchen beruht nun darauf, daß auf eine etwa 15 jährige Spanne, die von einer sartesken Frühzeit über die Dürer-Episode in eine im guten Sinne michelangeleske mittlere Periode an sicheren Daten hinleitet, ein Vierteljahrhundert folgt, wo durch Zerstörung aller Hauptwerke die festen Punkte fehlen, die Entstehungszeit eines schon den Zeitgenossen rätselhaften Spätstiles, in dem Pontormo ohne Achtung von Proportionen und Drehungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers verschlungene Bewegungsmotive gibt, halb Michelangelo-Manierismus, halb Michelangelo-Überwindung.

Ein begreiflicher horror vacui läßt nun Gamba möglichst viel Blätter in die bekannten anderthalb Jahrzehnte setzen, er beraubt sich dadurch des Vorteils gegenüber dem, der die Bildergeschichte Pontormos schreiben will, und der das große Loch der zerstörten Fresken hinnehmen muß. Aus den Zeichnungen hätte sich, so möchte man glauben, eher eine Brücke schlagen lassen von den Entwürfen für die zweite Lünette in Poggio a Cajano aus dem Anfang der fünfzehnhundertdreißiger Jahre bis zu den Studien für die Lorenzo-Fresken in die fünfziger. Solch eine Hypothese, die die letzte Sicherheit fester Daten freilich durch die Logik der Entwicklung ersetzen müßte, hätte vielleicht gezeigt, daß, wie die erste Entwicklung die Befreiung vom Sarto-Einfluß darstellt, die zu einem Verschmelzen mit Michel-

angelos gewaltigerem Geiste führt, so die lange Spätzeit ein Verzweiflungskampf gegen das Ertrinken in dieser Abhängigkeit ist, der, da der Michelangelo-Manierismus nun einmal der Zeitstil war, zu einer sonderbaren Eigenbrödelei führen mußte. So würde man es auch begreifen, warum die eigentlichen Manieristen, warum insbesondere Vasari so gar kein Verständnis für Pontormos letzte Dinge hatte.

Bei einer kritischen Durchprüfung der Einzelheiten der einleitenden Bemerkungen bewährt sich die Kennerschaft und solide Arbeit Gambas wieder. Nur eine Kleinigkeit ist ihm entgangen: die Zeichnung Nr. 6 ist, wie M. Clapp in seinem sonst von Gamba benutzten und zitierten Heft, On certain Drawings of Pontormo, 1911, S. 21, angibt, die Vorstudie für einen Reiter im Hintergrund der Anbetung der Könige in der Pitti-Galerie.

Wünschenswert wäre auch, wenn man außer den Nummern des Kabinetts auch die aus Berensons großem Katalog angegeben und dessen nun einmal eingeführte Benennung von Vorder- oder Rückseite beibehalten hätte, nach der Nr. 3 und Nr. 25 den Zusatz verso erhalten müßten, während man bei Nr. 6, wo das Originalblatt beiderseitig eine Reiterdarstellung zeigt, nicht ersehen kann, welche reproduziert ist. *Fritz Goldschmidt.*

Walter Bombe. Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio. Auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschungen. (Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. V. Band.) Berlin, Br. Cassirer, 1912. XIV u. 413 S. mit 90 Abb.

Wer sich mit Peruginer Malerei beschäftigt und archivalischer Notizen bedarf, der greift noch heute zu dem bescheidenen Bändchen, das 1788 in Umbriens Hauptstadt unter dem Titel »Lettere pittoriche perugine« erschien, und dessen auf dem Titel nicht genannter Verfasser Mariotti ist. In einer sehr gedrängten Form ist hier ein sehr großes Material verarbeitet; meist wird nur im Text das Resultat gegeben, in den Fußnoten der Fundort des Dokuments mitgeteilt; selten ist ein Dokument ganz zum Abdruck gebracht.

Mariotti fand — wenn man von gelegentlichen Monographien über einige Hauptmeister absieht — einen Nachfolger seiner Forschungsarbeit in Adamo Rossi, der einen Teil seiner Funde besonders im »Giornale di Erudizione artistica« (1871—1886) veröffentlicht hat. Er hinterließ bei seinem Tode (1891) ein sehr umfangreiches und sehr bedeutendes Material, das auf Betreiben W. Bombes vom Kunsthistorischen Institut in Florenz erworben wurde. Bombe übernahm dann selbst die Bearbeitung und Erweiterung. Niemand konnte dazu berufener sein als er. Schon seine Doktordissertation (Berlin 1904) hatte einen der Maler dieser Schule, Benedetto Buonfigli, behandelt. Unvergessen sei auch die Arbeit, die er zur Vorbereitung der »Mostra d'antica arte Umbra« von 1907 tat, zu der er die »Bibliografia artistica umbromarchigiana« beisteuerte. Das von Rossi hinterlassene Material wurde in vierjähriger Arbeit in den Peruginer Archiven nachgeprüft und erweitert; gewisse Archive sind hierbei vom Herausgeber überhaupt zuerst durchforscht worden. Nur wer selbst sich in ähnlicher Arbeit versucht hat, weiß, wieviel Geduld, Hingabe an die Sache und Entsagung dazu gehört.

Der Herausgeber hat seine Publikation in zwei Teile zerlegt: der eine gibt die Resultate der im zweiten enthaltenen urkundlichen Nachrichten. Behandelt wird die Malerei der beiden ersten Jahrhunderte, dann das 15. in zwei Abschnitten; die »drei Hauptmeister vor Perugino« (Buonfigli, Caporali, Fiorenzo di Lorenzo) folgen; dann das wichtigste Kapitel des Buches: Perugino, dann Pinturicchio, zuletzt eine sehr wichtige Zusammenfassung,

in der über »Künstler und Auftraggeber« zusammenfassend gesprochen wird und die Themata, die der Peruginer Malerei gestellt wurden, ikonographisch behandelt sind. Dem urkundlichen Teil ist ein recht dankenswertes Glossar angehängt.

Die Geschichte der umbrischen Malerschule ist kein sehr dankbarer Stoff. Es fehlt das Großzügige, Bedeutende der Florentiner, das durch einzelne große Individuen bedingte, sich so reich ausbreitende Leben der Venezianischen Schule. Nur einem einzigen gebührt ein hoher Rang, und auch ihm im letzten mehr als Lehrer des Urbinaten, denn um der eigenen Leistungen willen. Und wie selbst Peruginos Schaffen im seichten Bett müde zerrinnt, wie sein Einfluß auf geringere Talente verhängnisvoll wirkt, so haftet der ganzen Schule eine gewisse Weichlichkeit an, die das Interesse rasch erlahmen läßt. Unsere gegenwärtige Betrachtungsweise der Kunst ist nicht mehr sentimental genug, wie sie es vor hundert, wohl noch vor achtzig Jahren war, um dieser Schule ganz gerecht zu werden.

Mit dem Stoffe etwas anzufangen, hat sich Verfasser redlich gemüht. Er hat selbst in den ersten Abschnitten mit ein paar Daten und wenigen erhaltenen Resten eine Darstellung versucht; er zeigt die Einflüsse auf, die hier besonders stark und von verschiedenen Seiten her wirksam waren: von Siena, den Marken, von Florenz. Endlich bei den wenigen bedeutenden Meistern geht er zu monographischer Behandlung über, ist aber hier, wie schon in den ersten Kapiteln, doch genötigt, alle die dokumentarischen Notizen aneinanderzureihen, die er im zweiten Teil in Regestenform bringt, so daß man sich fragt, ob es nicht ratsam gewesen wäre, Entsagung zu üben und sich wesentlich auf Urkundliches zu beschränken, an Stelle des historisch-referierenden Teiles aber eine Synthese der umbrischen Stilentwicklung zu setzen.

Ich glaube nicht, daß das Buch zu Ausstellungen im einzelnen Anlaß bieten wird. Am ehesten in dem Abschnitt, der die am meisten Problem gebliebene (und zweifellos interessanteste) Persönlichkeit der ganzen Schule — Firenzo di Lorenzo — behandelt. Hier nähert sich Verfasser mehr dem Standpunkt einer rigorosen Minorität, die alles, was nicht mit den wenigen gesicherten Arbeiten des Meisters übereinstimmt, ihm absprechen möchte. Natürlich geht er nicht so weit, daß er die Bernhardinstafeln in der Pinakothek von Perugia aus seinem Werk streicht, bei denen er für die bedeutenden Architekturen die Beihilfe des Francesco di Giorgio annehmen möchte. Aber eine Reihe kleinerer Arbeiten, wie die Madonna mit zwei Heiligen in Frankfurt, die zwei Petrusbilder in Hannover, den heiligen Sebastian der Galerie Spada in Rom, vermißt man ungern als Werke, die das Hauptmerkmal seines Stiles, die florentinisch-umbrische Mischung, die für ihn so charakteristisch ist, deutlich tragen.

Doch sind das Einzelheiten, über die zudem das letzte Wort noch nicht gesprochen ist, und die gewiß an der Bewertung des Buches als der Grundlage für alle zukünftige Forschung über die umbrische Malerschule nichts abändern werden. *Gronau.*

Leo Balet. Schwäbische Glasmalerei. Stuttgart und Leipzig 1912.

Das Buch katalogisiert die 126 Glasgemälde der Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart; es werden alle Stücke einzeln beschrieben und über Maß, Technik und Erhaltung für jede Nummer kurze Notizen gemacht; die meisten Scheiben sind reproduziert.

Balet hat sich mit dem bloßen Katalog nicht zufrieden gegeben, sondern den wissenschaftlichen Sinn besessen, diese zufällig in eine gemeinsame Sammlung geratenen Stücke

durch eine fortlaufende Erzählung zu verknüpfen. Aber sie durfte nicht zu einer allgemeinen Geschichte der Glasmalerei sich auswachsen, Balet beschränkte sich also darauf, die Lücken der Sammlung durch Heranziehung der sonst in Württemberg erhaltenen Glasgemälde auszufüllen. Dies Unternehmen ist sicher eine wesentliche Bereicherung des Katalogs, man sieht statt einzelner Klippen einen vollen Zusammenhang. Der Geschichtsschreibung ist damit stark vorgearbeitet.

Balet hat schließlich außer diesem einleitenden Abschnitt »Kunstgeschichtliches« dem katalogisierenden Teil noch ein Register beigefügt, in welchem alle württembergischen Orte genannt sind, in denen sich Glasgemälde befinden oder befinden sollen und für jeden Ort die Literatur angegeben. Es trifft nicht den Verfasser, wenn man den Vorwurf machen muß, daß dies Register nur halbe Arbeit ist — denn »er kann nicht garantieren, daß alle in der Literatur verzeichneten Glasgemälde sich jetzt noch an Ort und Stelle befinden« (daß in Sulz z. B. seit Menschengedenken sich keines befand, habe ich anderen Orts schon berichtet) —, aber es hätte mit Leichtigkeit hier ganze Arbeit gemacht werden können. Wenn Balet schon in sehr anerkennenswerter Weise die Verpflichtung spürte, mindestens das württembergische Material zu kennen, um die Stuttgarter Sammlung beurteilen zu können, und wenn er von den 67 Orten, die er aufzählt, sicher mehr als die Hälfte freiwillig bereist hat, so hätte man ihm, dem Volontär, wirklich die Mittel bieten sollen, um in etwa einem Monat die übrigen Orte abzusuchen. Für die Inventarisierung wäre damit eine Erleichterung bzw. Korrektur geschaffen worden, der Inventarisator, der nur sein eines Bezirksamt im Kopf hat und in die Glasgemäldebeurteilung nicht immer besonders eingearbeitet sein kann, wird nicht so sicher bestimmen können wie der Spezialist.

Das Buch dürfte daher nicht einmal »W ü r t t e m b e r g i s c h e Glasmalerei« betitelt werden, weil nur ein T e i l des Württemberger Besitzes behandelt ist. Der Verfasser nennt es aber gar »Schwäbische Glasmalerei«. Dieser Titel ist nicht nur deshalb ungenau, weil der Katalog selbst einige schweizerische, nürnbergische, württembergisch-fränkische, französische Scheiben nennt, der Hausbuchmeister ausdrücklich als nicht schwäbisch bezeichnet wird, sondern weil manches, was als schwäbisch geführt ist, durchaus nicht mit Sicherheit schwäbisch ist. Dieser zweite Vorwurf, der den Verfasser trifft, rührt nicht von einem pedantischen Sichfestbohren in ein ungenau gewähltes Wort. Der Titel ist in diesem Fall keine Nebensächlichkeit, sondern bedeutet eine unscharfe Formulierung des Themas. Die ganze kunstgeschichtliche Einleitung wäre klarer geraten, wenn nach einer prinzipiellen Scheidung des schwäbischen und fränkischen Stammes innerhalb des heutigen Württemberg untersucht worden wäre, wie die Glasmalerei als eine landesfremde Kunstart nach Schwaben hereingebracht wurde, wie sie in der Ausübung durch schwäbische Meister schwäbisch wurde, wie im weiteren Verlauf immer wieder neue Anregungen von außen her sich herandrängten und ins Schwäbische übersetzt wurden.

Man kann nicht die Alpirsbacher Reste einfach schwäbisch nennen, weil sie sich i n Schwaben finden. Bei den Heiligkreuztaler Fenstern muß man zum mindesten fragen, ob sie nicht von Frankreich her zu verstehen sind; wenn sich Balet hier auf Salem beruft, so besagt das noch nicht, daß sie schwäbisch sein müssen; die Zisterzienserkirche in Salem ist zwar 1299—1307 entstanden, also gleichzeitig mit den Glasgemälden in Heiligkreuztal von 1305, da aber in Salem selbst keine einzige Scheibe erhalten ist, sehe ich nicht ein, wie man dort so sicher die »Urheimat oberschwäbischer Glasmalerei« vermuten will, vielleicht waren es geradezu Arbeiten von Franzosen. In welche Schule die Eßlinger Fenster — das eine fränkische ausgenommen — zu zählen sind, scheint mir, je öfter ich sie sehe, um so problematischer; das Vorkommen französischer Lilien als Randmuster weist auf Frank-

reich, eine bestimmte französische Gegend vermöchte ich aber für sie nicht in Anspruch zu nehmen, im Gegentheil: kommt man auf der Rückreise von Frankreich nach Eßlingen, so scheinen Einem diese Fenster sehr deutsch, — deutsch, aber nicht etwa ohne weiteres schwäbisch. Das schwäbische Material reduziert sich also bis zu dem Auftreten von Hans Wild, so viel ich sehe, auf die Apostel von Friedrichshafen mit dem zugehörigen Christus in Urach (S. 5, Z. 11 irrtümlich Biberach statt Urach genannt), die Fenster in Ravensburg und Eriskirch, die in der Ulmer Besserer-Kapelle und die Nördlinger Arbeiten im Ulmer Chor. Es ist also die Aufgabe, das spezifisch Schwäbische in diesen Arbeiten zu erkennen und die eventuellen französischen und fränkischen Einschläge. — Hans Wild vertritt dann am reinsten die Ulmer Spätgotik, und selbst wenn er Einflüsse vom Oberrhein her aufgenommen hat, überwiegt die Verwandtschaft mit der Kunst der schwäbischen Altarschnitzer und mit Syrlin. — Nach Wild und seinen unmittelbaren Nachfolgern bekommt die spezifisch schwäbische Glasmalerei einen neuen Einfluß von außen: die Renaissance. Hier hätte ein entschiedener Einschnitt gemacht werden müssen. Balet sagt: »In den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts vollzog sich in Schwaben der Übergang der Gotik zur Renaissance« (S. 32). An Augsburg hat der Verfasser bei diesem Satz wohl nicht gedacht und entweder nur an die Stuttgarter Sammlung oder doch nur an das heutige Württemberg. Ich glaube zwar, daß Nr. 50 des Katalogs, von 1527, schon zur Renaissance gehört; aber in der Tat ist es überraschend, daß die eine erhaltene Scheibe der Hirsauer Biblia pauperum von 1517 noch keine Spur von Renaissance zeigt (der Rahmen fehlt allerdings). Es ist die Zeit, da die Benutzung von Vorlagen allgemein geworden ist. Der Hirsauer Meister hat eine gotische Vorlage benutzt, warum? Gab es für dies Thema noch keine im neuen Geist? Man mag nachdenken, ob der Einschnitt früher oder später zu setzen ist, aber er muß auf alle Fälle stark empfunden sein. — Der nächste Einschnitt zwischen Renaissance und Barock schließlich fehlt hier wie in der ganzen Glasgemäldeliteratur; dieser internationale Prozeß läßt sich auch nicht in einer engen lokalhistorischen Untersuchung genügend deutlich erkennen, ehe umfassendere Studien erledigt sind.

Nach dem Titel erwartet man also eine saubere Geschichte der schwäbischen Glasmalerei mit sorgfältiger Unterscheidung des Heimischen und Fremden. Hätte Balet bescheiden und klar sein Buch Katalog genannt und im Untertitel: Beiträge zu einem Teil der im heutigen Württemberg befindlichen Scheiben, so würde man das Ganze sehr anders beurteilen, mit voller Anerkennung über diese Beiträge im einzelnen referieren, so über die wichtige Behandlung der Hirsauer Biblia pauperum, die Besprechung des Meisters von Meßkirch, die neuen Funde über die Glasmaler Maurer usf., und nur da und dort wären Korrekturen und Ergänzungen zu machen. Ich ergänze nur, daß über Daig nicht nur archivalische Notizen existieren, sondern daß Schinnerer ihm einige Scheiben mit großer Wahrscheinlichkeit zugesprochen hat (Zeitschrift für christl. Kunst, XXII, Düsseldorf 1909, S. 47). Den Hinweis auf Einzelversehen überlasse ich anderen; ich will sie nicht etwa in Schutz nehmen, aber doch sagen, daß mir eine Arbeit, die im ganzen zum Nachdenken und Weiterarbeiten anregt, lieber ist, als eine Arbeit, die nur durch Präzision sich auszeichnet. Man muß ja beides fordern, aber das Sehen von Zusammenhängen scheint mir die geistig wichtigere Leistung. Balets Buch ist sympathisch, weil es der erste mutige Versuch ist, zu einer Geschichte der schwäbischen Glasmalerei vorzudringen. Die auf ihm weiterbauen und ihn korrigieren werden, sollen für das positiv Geleistete dankbar sein.

Die vorzüglichen Abbildungen machen Lust, die übrigen württembergischen Glasgemälde in ebenso guten Wiedergaben nebeneinanderliegen zu haben. Im Grunde wäre es wichtiger, die Eßlinger und Heiligkreuztaler Fenster zu photographieren als etwa die vor-

züglich aufbewahrte und recht unbedeutende Bauernscheibe des Glimser von 1667. Man hat mit dem Zugänglicheren einen vorbildlichen Anfang gemacht, mag das schwerzugängliche und gefährdetere Material recht bald folgen. *Paul Frankl.*

I. Die südafrikanische Ausstellung altholländischer Bilder in der Grosvenor Gallery in London. Mai bis Juni 1913.

II. Holländische Bilder in der II^nd National Loan Exhibition: Women and child in art. Ibidem Nov. 1913 — Febr. 1914.

I. Herr Max Michaelis hat dem Londoner Kunsthändler Sir Hugh Lane eine Sammlung vorwiegend altholländischer Bilder abgekauft und sie dem Südafrikanischen Bund geschenkt. Bevor sie dahin überführt wurden, waren sie in London ausgestellt. Ein illustrierter, von T. Martin Wood verfaßter Katalog stand den Besuchern zur Verfügung. Derselbe war hübsch ausgestattet, aber inhaltlich ganz veraltet: »Rembrandt van Rijn took his surname from his place of birth, a village situated on an arm of the Rhine«. »The date is not fixed, at which Rembrandt married his second wife Catherina van Wijck.« »In 1633 (!) the year, in which Rembrandt painted the lesson of Anatomy, pupils came to him in numbers; among them ... Metsu (geb. 1630!), Maes (geb. 1632!), de Hoogh (geb. 1629!).« Derartiger Unsinn scheint in England noch ungestraft gedruckt werden zu können.

Ebenso schwach, wie der biographische, ist der kritische Teil. Wahrscheinlich ruht die Verantwortung dafür nicht auf dem Verfasser des Katalogs, sondern auf dem Besitzer und dem Lieferanten der Sammlung.

Das berühmte Frauenporträt von Rembrandt, das als Frontispice abgebildet ist und aus den Sammlungen Demidoff und Péreire stammt, und für das der Familie Péreire angeblich 400 000 Francs bezahlt wurden, scheint infolge der daran geübten Kritik zurückgenommen worden zu sein und nicht mit nach Afrika zu gehen. In der Tat schien es während der Ausstellung an künstlerischer Qualität sowohl hinter den Werken der Zeit um 1633, in die es früher gesetzt wurde, als der Periode um 1640, der es dann angehören sollte, zurückzustehen. Die Behandlung des Gesichtes schien matt in einem unangenehmen bräunlichen Fleischton, und die technische Behandlung der Stoffe schien die Bols, nicht die Rembrandts. Die Figur, offenbar aus einem größeren Bild (wohl einem Kniestück) herausgeschnitten, stand nicht im Raum, nicht von Licht und Luft umgeben, wie man es bei einem Rembrandt aus der Zeit der Anna Wijmers und der alten Frau bei Havemeyer erwarten durfte, sondern klebte am Hintergrund. Das ganze Bild schien ein Blender, der bei näherer Betrachtung auseinanderfiel. Dies war auch mein Urteil, als ich es auf der Ausstellung studierte. Als ich es dann aber später gereinigt wiedersah, schienen mir diese Zweifel doch ungerechtfertigt, und neben einem echten charakteristischen und für den Künstler sehr guten typischen Frauenporträt im Hause Sir Hugh Lanes schwanden sie vollständig. Durch Entfernung des schmutzigen Firnisses hat das Bild an plastischem Ausdruck ungemein gewonnen, die Figur war vom Hintergrund losgelöst und stand frei in der Atmosphäre. Ich habe jetzt nicht mehr das geringste Bedenken, das Bild dem Meister selbst zuzuschreiben.

Nr. 1 ein W. v. Aelst, Blumenstück, und Nr. 2, eine Winteransicht des Dorfes Midlum, waren echte und charakteristische Bilder. Letzteres war nur nicht von Jan, sondern laut der deutlichen Inschrift von A(braham) Beerstraten.

Ebenfalls gut, ja sogar sehr gut, waren die beiden Stilleben von Abraham van Beyeren; Nr. 5 dagegen, Abraham Bloemaert zugeschrieben, war nur eine unbedeutende freie Kopie

nach einer Radierung aus dem Rembrandt-Kreis (etwa nach B 260 oder 309) und Nr. 6, ein Mann mit Hirtenstab, war nicht von Willem de Keyser, von dem Gemälde überhaupt nicht beglaubigt sind, sondern von dem bekannten Thomas de Keyser.

Das männliche Porträt von Aelbert Cuyp (Nr. 7) und der Hendrik Dubbels (Nr. 8) waren, was Echtheit betrifft, einwandsfrei, was künstlerische Qualität angeht, nicht sehr hochstehend.

Das unbekannte Männerporträt (Nr. 9), das 1665 datiert wurde, war mit der sehr deutlichen Jahreszahl 1635 versehen und hatte merkwürdige Ähnlichkeit mit beglaubigten Bildnissen des Caesar van Everdingen (Lakenhal in Leiden und a. a. O.), während Nr. 11, ein Stilleben mit Kaiserbüste, das diesem Meister zugeschrieben wurde, auf mich keinen überzeugenden Eindruck machte. Leider konnte ich die rechts im Schatten neben der Jahreszahl 1666 stehende Bezeichnung nicht entziffern.

Nr. 13 wurde als Selbstbildnis des Govert Flinck angeführt. Es war ein ganz schwaches Werk, das weder mit der Kunstweise dieses Meisters, noch mit seinen wohlbekannten Gesichtszügen irgendwelche Ähnlichkeit aufwies.

Nr. 14, eine »Taxidermist«, Huhnrupferin, von Aert de Gelder, war längst gemalt, als dieser Künstler geboren wurde. Es gehört dem Jugendkreis Rembrandts um 1630 an, steht sogar dem Meister selbst auffallend nahe.

Nr. 15, Dirck Hals, war gut, aber nicht besonders hervorragend, Nr. 16 dagegen, ein Frauenbildnis von Frans Hals aus der Sammlung Moritz Kann, war unstreitig das Hauptbild der Sammlung.

Das folgende Bild Nr. 17, ein dem Gerard Houckgeest gegebenes Kircheninterieur, war eher das Werk Anthoni Delormes.

Es folgten Nr. 18, Hondecoeter, Nr. 19, C. Janssens van Ceulen, Nr. 20, Nic. Maes und Nr. 21, Barent van der Meer, ein Stilleben, das von einem früheren Besitzer dem Delfter Vermeer gegeben wurde. Ferner ein zweifelhafter Netscher, ein echter Nason, ein ebenso echter A. v. d. Neer und dann Nr. 26, eine Jacob Ochtervelt zugeschriebene Genreszene: Dame, die ihr Hündchen bei den Tönen einer von einem Herrn gespielten Laute tanzen läßt. Dies Bild mit kräftigem Weiß und Rot im Kostüm der Dame war sicher kein Ochtervelt, sondern höchstwahrscheinlich ein Werk des seltenen und proteusartigen Cornelis de Man, einem Bildchen in der Sammlung Wassermann in Paris besonders nahe verwandt. Ein Frauenporträt des Fischmalers Pieter de Putter (Nr. 27) war eine große Rarität; die beiden Bilder Jacob Ruisdaels (Nr. 28 und 29) gute Durchschnittsware, ebenso Nr. 31, der tanzende Hund von Jan Steen. Die diesem Meister zugeschriebene Skizze, die Enthaltsamkeit des Scipio (Nr. 32), war eine Kopie nach dem großen Bild der Sammlung Weber. Auch das Vogelkonzert von F. Snijders (Nr. 30) und die Rückkehr des verlornen Sohnes von D. Teniers (Nr. 35) konnten auf Orginalität keinen Anspruch erheben. Das bekannte Original des letztern hängt im Louvre.

Ein Dominicus van Tol (Nr. 36), eine Austernfrau in einer Nische, hatte mit diesem Meister gar nichts zu tun. Es stammte aus der Nähe Metsus. Von manchen wurde sogar dieser Meister selber als Urheber genannt.

Ein angeblich vollbezeichneter Jacob Toorenvliet, ein Familienbild, trug die falsch gelesene, echte Signatur von Thomas van der Wilt.

Ein Kirchinterieur, das, wenn auch nur möglicherweise, dem Delfter Vermeer gegeben wurde (Nr. 38), war höchstens ein mittelmäßiger H. v. Vliet, und ebensowenig war das männliche Porträt im Oval (Nr. 39), das Johannes Verspronck getauft war, von diesem Meister. Auffassung und Kostüm wiesen auf Flandern. Es könnte eine alte Kopie nach Rubens sein.

Ein Simon de Vlieger (Nr. 40) und J. v. Croos (Nr. 41) waren echt, aber unbedeutend; komisch war die Zuschreibung des Jagdbildes Nr. 42 an A. Waterloo und zweifelhaft diejenige des Jagdstillebens (Nr. 44) an Jan Weenix (wohl D. v. Valkenburg).

Der Adriaen van der Werff, Nr. 45, Kartenspielende Knaben, war ein nettes Beispiel seiner Kunst; ein interessantes Rätsel war die Ruhe auf der Flucht, Nr. 43, die Rembrandt-Schule genannt wurde.

Summa summarum enthielt die Sammlung zu viel Falsches, Unbedeutendes und falsch Benanntes, als daß ihr Weggang aus Europa stark zu bedauern wäre. Nur der Frans Hals und die beiden van Beyeren sind wirkliche Verluste für unseren Kunstbesitz.

II. Der Katalog dieser Ausstellung war, wenigstens was die Holländer betrifft, ebenso mangelhaft wie der der vorigen: Hans Euwouts wird wiederholt Eworts genannt. Jacob Cornelisz van Oostsanen wird eine Lebensdauer von 1475—1560 statt von 1470—1533 gegeben. Ein hier zum ersten Male auftretender Künstler mit dem merkwürdigen Namen van Zelven wird der dänischen Schule zugeteilt, obwohl das lebensgroße Mädchen mit einem Hunde, den es füttert (Nr. 60), deutlich den Zusammenhang mit der holländischen Schule (Richtung H. Goltzius) verrät. Der (all?)bekannte Holländer Nicolaes Eliasz wird zu einem Mathieu Elias (1658—1741) aus der deutschen Schule und Maria Larp, Frau von Pieter Tjarck, wird zu einer Marie L'Arpe née Swanenberg, obwohl Moes, der den richtigen Namen angibt, zitiert wird. Es scheint für einen Engländer sehr schwer zu sein, aus den neuesten Katalogen der kontinentalen Museen die richtigen Daten einfach abzuschreiben.

Glücklicherweise waren die Bilder in den meisten Fällen besser als ihre Beschreibungen. Die drei Moros: Elisabeth von Valois, Maria von Ungarn und Margaretha von Parma, sind ausgezeichnete Beispiele seiner Kunst. Der große ter Borch (Nr. 62) »The introduction« aus der Sammlung Mrs. Ronald Greville war ebenfalls ein hervorragendes Werk. Berühmt ist das Damenbildnis von Thomas de Keyser (Nr. 65), früher bei Rudolf Kann, dessen männliches Gegenstück dem Louvre vermacht wurde. Dagegen hat das Familienbildnis von 1633 (Nr. 64) nichts mit diesem Künstler zu tun. Falls es, wie der Katalog angibt, signiert ist, ist die Bezeichnung falsch. Es gehört einem der vielen noch namenlosen Porträtmaler dieser Zeit. Das Bildnis der Marie Larp von Frans Hals (Nr. 66) und die Dame mit dem Fächer von Eliasz (Nr. 67) vertraten diese Meister recht gut. Eine neue Erscheinung, wohl wenigen vorher bekannt, war der frühe P. de Hooch, die beiden Kinder beim Kolfspiel (Nr. 63) aus der Sammlung Ronald Greville, mit schöner Wiedergabe der Atmosphäre und reizendem Lichteffekt. — Hervorragend waren auch eine Anzahl englischer und italienischer Bilder. Unter letzteren die große Panshanger Madonna von Raffael.

Corn. Hofstede de Groot.

ERKLÄRUNG.

Durch den »Nachtrag« des Herrn Dr. Gebhardt in Nr. 8 (August) der »Monatshefte für Kunstwissenschaft« (1913) und die Parteinahme der Redaktion, die ohne weiteres die Diskussion für geschlossen erklärt, nachdem sie H. Dr. G. zweimal, mir nur einmal das Wort erteilt und schon meine erste Einsendung mit einer g e g e n m i c h gerichteten Glosse versehen hat, sehe ich mich an dieser Stelle zu einer Antwort genötigt, die anderenfalls, auch im Interesse der Allgemeinheit, unterblieben wäre.

Von der Absicht des H. Dr. G., ältere Frankfurter Gemälde zu publizieren, habe ich erst erfahren, als meine Studien (Repertorium 34, 1911, S. 333 f.) längst abgeschlossen

waren, was ich H. Dr. G. damals sofort mitgeteilt habe. Durch ein Versehen des bereits damals kranken H. v. Tschudi, dessen erklärendes Schreiben ich besitze, ist der Artikel erst sehr viel später erschienen. Aber abgesehen davon: die Beschäftigung mit der älteren Frankfurter Malerei ist meines Wissens kein Monopol des H. Dr. G.; für mich gehört sie zu den dienstlichen Obliegenheiten; es wäre sonderbar, wenn sie mir von irgendeinem Außenstehenden verübelt würde. Dagegen habe ich, was H. Dr. G. nicht erwähnt, auf die Publikation der dann von ihm (Monatsh. V, 1912, S. 497) veröffentlichten Bilder des Sebastian und Veit (im Historischen Museum) ausdrücklich zu seinen Gunsten verzichtet. Von meiner Absicht, sie zu veröffentlichen, habe ich auch auswärtigen Fachgenossen, z. B. H. Dr. v. Ochenkowski-Krakau, gegenüber gesprochen.

Meinen Nachtrag »zu Hans Hesse« hat die Redaktion der »Monatshefte« am 22. Januar 1913 in Händen gehabt; warum er erst im Maiheft erschienen ist, weiß ich nicht. Ich habe von dem dort Geäußerten nichts zurückzunehmen. Besondere Anstrengungen, ihn nach der Erklärung des H. Dr. G. im Aprilheft zurückzuziehen und damit auf die Präzisierung meines Standpunktes zu verzichten, habe ich allerdings nicht gemacht. Aus zwei Gründen nicht. Einmal, weil H. Dr. G. in einer schriftlichen Unterhaltung durchaus kein mir genügendes Verständnis meines Standpunktes bekundete, und dann aus dem Grunde, weil H. Dr. G. gegenüber meinen wissenschaftlichen Arbeiten ein eigentümliches Verhalten an den Tag gelegt hat. Dieses Verhalten läßt die Angelegenheit H. Hesse, wegen deren allein ich kein Wort verloren haben würde, durchaus nicht etwa als einen Zufall erscheinen. Dazu konstatiere ich Folgendes:

1. In seinem Aufsatz Monatshefte V (1912) S. 496 spricht H. Dr. G. von einer von mir »herausgehobenen« Urkunde. Warum so schüchtern? Wenn er von den Urkunden über Martin Heß spricht, so sind sie nicht »herausgehoben«, sondern von ihm »zuerst veröffentlicht« (S. 504 und sonst). Ich beanspruche für mich den gleichen Ausdruck; für die eine Feststellung gehört ebenso viel oder so wenig Geist wie für die andere. Mein »Herausheben« ist übrigens so unwichtig, daß es für ihn nicht der Mühe lohnt, anzugeben, wo dies erfolgt ist; ich trage dies nach: Alt-Frankfurt IV, 1912, S. 29.

2. Ebenda S. 500 wird erwähnt, daß der Maler Friedrich von Aschaffenburg 1448 Bürger in Frankfurt geworden ist; dasselbe habe zuerst ich mitgeteilt Repert. 35, 1912, S. 122, Anm. 6, wo auch auf den Inhalt der Urkunde hingewiesen war, die den Ausgangspunkt für die G.'schen Untersuchungen bildet. H. Dr. G. erwähnt davon nichts. Vielleicht »findet« jemand auch die Urkunden über M. Heß noch einmal und veröffentlicht sie, ohne H. Dr. G. zu nennen.

3. Desgleichen habe zuerst ich festgestellt, daß Konrad Fyol 1448 Bürger geworden ist (Repert. 35, S. 120, Anm. 1); H. Dr. G. stellt das S. 503 noch einmal fest, ohne mich zu nennen.

4. Daß H. Hesse möglicherweise der Vater des Martin Heß gewesen sei, eine Vermutung, auf der H. Dr. G. weiter baut, habe meines Wissens ich zuerst ausgesprochen: Alt-Frankfurt III, 1911, S. 62. H. Dr. G. übergeht das mit Stillschweigen. Allerdings wird er auch bei dieser Gelegenheit geringschätzig meinen, dies war »naheliegend für jeden, der die kleine Künstlerliste Gwinners zur Hand hat«. Merkwürdig, daß er dann die Identifizierung des Meisters C. v. C. mit Conrad von Creuznach nicht selbst vollzogen, sondern sie — wohl als zu naheliegend — H. Braune überlassen hat.

5. Auf die Tatsache, daß ein bestimmtes Haus (Nideck) seit längerer Zeit als Maleratelier für verschiedene Maler diente, habe ich an derselben Stelle zuerst hingewiesen; H. Dr. G. führt das weiter aus, ohne mich zu nennen.

Ich würde gern annehmen, wie man in irgendwie zweifelhaften Fällen solcher Art immer tun soll, daß der Repert.-Aufsatz H. Dr. G. unbekannt geblieben sei. Indessen habe ich seinerzeit den Inhalt des Artikels in einer Sitzung des Freien Deutschen Hochstifts vorgetragen, und zwar im Beisein des H. Dr. G.

An und für sich sind das natürlich Lappalien; sie alle zusammen ergeben aber das Vorhandensein einer ganz bestimmten Tendenz, die durch das Folgende ihre Bekräftigung erhält.

Der eben genannte Aufsatz nämlich behandelt auf zwanzig Seiten die Bilder, die sich um die bekannte »Darstellung im Tempel« (Hist. Museum) gruppieren. Auf sie kommt H. Dr. G. am Schluß seines Aufsatzes [1]) zu sprechen, konstatiert eine von mir zuerst belegte Beziehung zwischen dem Nothelfer-Bilde und der »Darstellung« — natürlich ohne das zu erwähnen — und zählt die Fachgenossen ausführlich auf, die sich über die Gruppe geäußert haben; mein Aufsatz, der unter Hervorhebung eines neuen Momentes die Zuweisung der »Darstellung« an M. Heß ausdrücklich ablehnt, und dessen Vortrag, wie gesagt, H. Dr. G. persönlich mitangehört hat, wird nicht erwähnt: er wird mit vollster Absichtlichkeit totgeschwiegen.

Dazu stimmt, daß H. Dr. G. auch meinen erstgenannten Aufsatz im Repertorium völlig ignoriert. Der wißbegierige Leser der Monatshefte muß sich (Monatsh. V, S. 504) mit der Versicherung begnügen, daß die betreffende Gruppe von Bildern zuerst (September 1911) von H. Dr. G. zusammengestellt ist. Daß die Gruppe, an Zahl vermehrt kurz darauf an anderer Stelle sehr viel ausführlicher besprochen, sogar abgebildet ist, freilich nicht von ihm, dafür scheint er kein Interesse bei dem Publikum der »Monatshefte« vorauszusetzen.

Auch darüber würde ich kein Wort verlieren, wenn H. Dr. G. in bezug auf seine eigenen Geistesprodukte nicht von einer sehr ausgeprägten Sensibilität wäre; so sehr, daß, wenn ein Aufsatz von ihm nicht die genügende Beachtung zu finden scheint, er ihn noch einmal an anderer Stelle publiziert (vgl. Hans von Metz). Wie schmerzlich würde es ihn berühren, wenn er, so wie ich es ihm gegenüber tun kann, bestimmt nachweisen könnte, daß etwa Fr. Back, der einem sanftverwunderten Vorwurf bei dieser Gelegenheit nicht entgeht, seinen (ersten) Aufsatz über Hans von Metz wohl gekannt, aber mit Absicht nicht genannt hätte! — was natürlich nicht der Fall ist. Ich meinerseits finde diese Art, die Arbeit anderer mit Absicht entweder als nicht geschehen oder als möglichst unbeträchtlich hinzustellen, nur höchst sonderbar, wenn auch, gelinde gesagt, nicht gerade hervorragend wissenschaftlich. Oder sollte dies bei H. Dr. G. nur künstlerische Absicht sein: »Was er weise verschweigt, Zeigt euch den Meister des Stils?«

Ob danach die Redaktion einer wissenschaftlichen Zeitschrift berechtigt war, sich gegen denjenigen zu wenden, der durch rein tatsächliche Feststellungen in ruhiger Form, und nur in einem bei einer ganzen Reihe von Fällen, gegen ein solches Verfahren protestiert, das überlasse ich dem Urteil anderer. — Mögen diese Dinge zu den Kinderkrankheiten jeder Wissenschaft gehören — unsere Wissenschaft ist denn doch wohl alt genug, um die Kinderschuhe ausziehen zu dürfen.

Frankfurt a. M., im Oktober 1913. Karl Simon.

---

[1]) Hier werden auch ganz beiläufig »niederländische Elemente« in der »Darstellung« als möglich angenommen; auch davon war in der an meinen Vortrag anschließenden Diskussion die Rede; dies wurde allerdings nicht von Hr. Dr. G., sondern von Dr. E. A. Benkard geltend gemacht.

EINIGE DER MADONNA DEL BALDACCHINO RAFFAELS VERWANDTE MADONNEN.

VON

BERTHOLD DAUN.

Ältere Raffael-Forscher waren der Ansicht, daß die Madonna del baldacchino Raffael-Nachahmern und Kopisten zu teilweiser Wiederholung und Anlehnung Anlaß gegeben habe. Passavant [1]) erwähnt vier Bilder, die zum Raffael'schen Madonnenbilde in Beziehung stehen sollen. Zwei davon lassen sich nicht mehr nachweisen, das aus der Sammlung Lamberg stammende Bild in der Wiener Akademie, das eine Madonnenbenutzung der Madonna del baldacchino enthalten sollte [2]), und das im Besitze des Grafen Topor Morawitzky in München befindliche Gemälde [3]). Das verschollene Münchner Bild aber ist in einem Schabkunstblatt von Sintzenich aus dem Jahre 1804 bekannt geblieben [4]). (Abb. 1.) Ob das Bild zu Raffaels Zeit entstanden oder nicht viel später von einem Raffael-Nachahmer angefertigt oder ob es das Werk eines spätern Malers ist, läßt sich nach Sintzenichs Stich, der freilich einen bolognesischen Meister voraussetzen lassen könnte, nicht entscheiden. Das dritte von Passavant erwähnte



Abb. 1. Sintzenich, Schabkunstblatt nach Madonna, früher in München.

[1]) Passavant, Das Leben Raffaels, II (1839). S. 90.

[2]) Die Wiener Akademie der bildenden Künste teilte mir mit, daß die Notiz Passavants unbedingt falsch ist, da in der noch heute vollständig verwahrten Lamberg'schen Sammlung in der Wiener Akademie kein Bild zu der Madonna del baldacchino nur im entferntesten in Beziehung gebracht werden kann.

[3]) Die Direktion der staatlichen Galerien zu München teilte mir mit, daß sich über den Verbleib des Bildes in München nichts feststellen ließ. Auch Geheimrat v. Reber hat keine Aufschlüsse über das Madonnenbild finden können.

[4]) Ein Druck befindet sich im K. Kupferstichkabinett zu Stuttgart. Der Unterschrift: »Das Original Gemälde ist in der Bilder Sammlung des Jo. The. Hein. Reichsgraf Topor Morawitzky Exellenz in München«

Bild wird die Münchner Madonna mit Kind und Joseph sein, die Berenson für ein Werk Brescianinos hält[5]). (Abb. 2.) Ein viertes Bild sollte sich nach Passavant bei Nocchi in Florenz befinden, und Rumohr bemerkte, daß es aus dem Hause Taddei stamme[6]). Ich glaube, den Verbleib dieses letzten Bildes in dem unten Gesagten nachweisen zu können. Es entsteht für uns die Frage, ob die Madonna del baldacchino das direkte Vorbild für diese vier Bilder wirklich gewesen ist.

An Bildern, die äußerlich an die Mittelgruppe in Raffaels Baldacchino-Bild (Abb. 3) erinnern können, vermag ich vier zu nennen. Zu der Brescianino-



Abb. 2. Brescianino, Madonna in München.



Abb. 3. Madonna del baldacchino (Ausschnitt).

Madonna Berensons und dem Madonnenbilde, das Sintzenichs Schabkunstblatt wiedergibt, kommen zwei bisher unbekannte hinzu: das eine stammt aus der alten Sammlung Solly (Abb. 4), das andere befand sich im Besitze des verstorbenen Geheimrat Broicher in Berlin[7]) (Abb. 5). Beide Bilder gleichen sich auffallend.

Diese vier Bilder stellen einen Ausschnitt aus Raffaels Madonna del baldacchino im Pitti-Palast dar, die sitzende Mutter mit dem Kinde, so daß der Rahmen die Beine unter den Knien verdeckt. So meint man zunächst, nicht mit Unrecht. Schon

nach zu schließen, wird Sintzenich an der Komposition des Bildes nichts verändert haben. Die Inschrift rechts oben im Stich »Raphael Sanzio d'Urbino pinxit« wird er hinzugefügt haben.

5) The study and criticism of italian art, II, 1910 S. 44 und 45. Berenson meint dem Münchner Katalog folgend, daß Brescianino sich an die Baldacchino-Madonna angelehnt habe.

6) Italienische Forschungen, III, S. 61.

7) Von Geh. Justizrat Broicher 1877 in Florenz vom Kunsthändler Agostino Tempesti, der zugleich Maler war, erworben.

durch die baldachinartig aufgehobenen Vorhänge im Hintergrunde hängen das Solly'sche und das Broicher'sche Bild unter sich am engsten zusammen. Der Stich von Sintzenich gewährt den Einblick in ein Zimmer von gradliniger Architektur. Vor der Rückwand ist die an einer Stange hängende Gardine nach links zurückgezogen, so daß in einer Nische Blumen, Vasen und Gläser sichtbar sind. Auf dem Brescianino-Bild tritt links im Hintergrunde Joseph zu der Gruppe der Madonna hinzu. Er ist von der Vordergruppe so weit verdeckt, daß nur Gesicht, Brust und ein Teil der



Abb. 4. Solly-Madonna (Ausschnitt). (Das Tafelbild ist nur wenig größer.)



Abb. 5. Madonna des Geheimrat Broicher.

rechten Hand sichtbar sind. Auf dem Solly'schen und Broicher'schen Bilde sitzt das nackte Kind unmittelbar auf dem Schoß der Mutter, der von hellrotem Gewand bedeckt ist; bei den beiden andern Bildern ist jedesmal ein Kissen untergeschoben [8]).

Ist nur die eine Voraussetzung möglich, daß diese vier Bilder direkt auf die Pitti-Madonna zurückgehen? Oder hängen die vier oder das eine oder das andere von einer anderen Komposition Raffaels, die verschollen ist, ab? — Auffallend ist, daß alle vier Bilder fast denselben Ausschnitt zeigen. Ist es wahrscheinlich, daß vier Maler, die unabhängig voneinander nach dem Pitti-Bilde kopierten, auf denselben Ausschnitt der Mittelgruppe gekommen sind? — Das halte ich für ausgeschlossen. Entweder diente als Vorbild ein damals

[8]) Crowe und Cavalcaselle erwähnen in der deutschen Übersetzung ihrer Raffael-Ausgabe (Bd. I S. 295) noch eine Skizze aus der Sammlung Jabach (Louvre Nr. 315; 0,249 m × 0,185 m) und sprechen von »einer geringen Abweichung« des Gedankens in der Bewegung des Heilands. Auch hier sitzt der Knabe auf einem Kissen. Für uns bringt die Skizze nichts Wesentliches.

bekanntes Madonnenbild, das Raffaels Baldacchino-Madonna sehr nahe verwandt war, heute aber nicht mehr bekannt ist, oder nach einem der besprochenen vier Bilder sind die drei andern mehr oder weniger frei und mit teilweiser Veränderung wiederholt. Das beste der vier Bilder ist das Solly'sche. Es soll nachgewiesen werden, daß das Broicher'sche Bild nicht nur nach der Solly'schen Komposition[9]), sondern direkt nach dem Solly'schen Bilde kopiert ist und nicht nach der Madonna del baldacchino.

Beidemal wird die Madonna umrahmt von baldachinartig aufgerafften Vorhängen, die sich an den obern Ecken der Tafelbilder von einem dunkelbraunen Hintergrunde abheben. Die Faltenmotive sind so ähnlich, daß die kleinen Abweichungen kaum nennenswert sind. Die Madonna del baldacchino dagegen zeigt diese Anordnung der Vorhänge nicht. Auf dem Solly'schen und Broicher'schen Bilde ist der linke Vorhang fast übereinstimmend knaufartig zusammengefaßt, was den engsten Zusammenhang beider Bilder schlagend beweist. Auf der Solly'schen Tafel bei abgenommenen Rahmen ist auf der rechten Seite ein Stückchen Knauf sichtbar. Das fehlt auf dem Broicher'schen Bild, und dies beweist, daß das Broicher'sche Bild nach dem Solly'schen kopiert ist. Da der etwas weit über das Solly-Bild gehende Rahmen das Stückchen Knauf fast verdeckte, hat ihn der Kopist auf dem Broicherschen Bilde einfach fortgelassen. Die Konturen der Heiligenscheine sind auf beiden Bildern analog. Die Qualität des Broicher'schen Bildes aber ist viel geringer, das Kolorit desselben ist hart. Der Vergleich der Antlitze der Maria und des Kindes zeigen sofort den Unterschied zwischen Meisterlichem und Kopistenhaftem. Die Augen des Kindes auf der Kopie haben einen glotzenhaften Ausdruck angenommen. Eine moderne Kopie nach dem Solly-Bilde ist das Broicher'sche Bild nicht. Das Solly-Bild, wie gleich gezeigt werden soll, war von den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis 1900 von der Öffentlichkeit abgeschlossen, und im Jahre 1877 hatte Broicher sein Bild in Florenz erworben. Es scheint, als ob die Broicher'sche Kopie in alter Zeit von einem unbekannten Florentiner Maler hergestellt wurde.

Zunächst muß uns das Schicksal des Solly-Bildes interessieren. Die Provenienz des auf Holz gemalten Madonnenbildes[10]) ist sehr gut, es stammt aus der Sammlung des geachteten englischen Kaufmanns Solly, der lange in der Wilhelmstraße zu Berlin gewohnt hatte, und befand sich bis zum Jahre 1900 in England. Edward Solly hatte das Glück gehabt, nach der Revolutionszeit und nach den Kriegen zu günstigen Preisen wertvolle Gemälde zu erwerben. Wir müssen heute einfach staunen, wie Solly eine so große Reihe von Prachtstücken nur hat zusammenbringen können. Da aber diese Ankäufe großes Kapital verschlungen hatten und allerhand widrige Umstände — so unter andern die Opfer, die er während der Kriege dem preußischen

[9]) Wenn von »Solly-Komposition« gesprochen wird, soll unentschieden sein, ob das Solly'sche Bild selber das vorbildliche Original oder nach einem verschollenen Bilde kopiert ist.

[10]) Die genauen Maße sind 67,9 × 86,4 (Hochformat).

Staate gebracht hatte —, schwere Verluste nach sich zogen, trat Solly seine Sammlung, die er Preußen bereits verpfändet hatte, mit bedeutendem Verlust für eine halbe Million Taler dem Staate ab. Durch den Ankauf dieser Sammlung gelangten in die Berliner Gemäldegalerie sehr wertvolle, aus guter Quelle stammende Bilder der älteren Schulen, von denen nur die Genter Altarflügel, die Madonna im Walde von Fra Filippo Lippi und die Madonnen von Francia und Mantegna erwähnt seien.

Ein Sammler wie Solly, was psychologisch nur allzu erklärlich ist, aber sammelte weiter, sobald er wieder neues Kapital in Händen hatte. In England war er bald Besitzer einer ganzen Reihe von Gemälden. Schon einige Jahre nach dem Verkauf seiner alten Sammlung an Preußen erbot er sich, sieben Gemälde, die er inzwischen erworben hatte, gegen drei der verkauften Sammlung herzugeben. Der Tausch war für Preußen nur vorteilhaft.

Die englische Sammlung Sollys sah im Jahre 1835 Waagen, der bei Solly logierte. Der von unbekannter Hand verfaßte Katalog der Solly'schen Sammlung ohne Jahreszahl, aber sicherlich aus jener Zeit, erwähnt das fragliche Madonnenbild nicht. Auch Waagen schweigt darüber. Man darf deshalb wohl annehmen, daß damals das Bild von Solly noch nicht erworben war. Nach dem im Dezember 1844 erfolgten Tode Sollys fand im Mai 1847 die Auktion der Sammlung bei Christie in London statt. Im gedruckten Katalog für die Auktion bei Christie ist das Madonnenbild zum erstenmal erwähnt [11]). Hinter den angeführten Bildern sind mit Bleistift Preise verzeichnet. Das fragliche Madonnenbild ist jedoch mit keiner Preisbezeichnung versehen, wohl aber ist vor die Druckzeile ein Kreuz aus Tinte gesetzt. Ich glaube vermuten zu dürfen, daß das Bild vor der Auktion zurückgezogen wurde [12]). Jedenfalls verblieb es im Besitze der Familie, denn zwei wohlhabende Töchter Sollys haben das Bild aus dem Nachlaß erworben. In ihrem Hause in Bath, nahe Bristol, war das Bild von 1847 ab wie vergraben, denn die Töchter Sollys lebten fast nie in Bath. Im Glauben, daß die Madonna das beste Bild ihrer Sammlung sei, vermachten sie es ihrer Lieblingsnichte in Clifton bei Bristol, die es nach dem im Jahre 1879 erfolgten Tode der Töchter Sollys bis 1900 besaß. Um der Verantwortung für das von ihr hochgeschätzte Bild enthoben zu sein, brachte sie es zu Christie [13]). Dort erstanden es Familienmitglieder, und seit vierzehn Jahren befindet es sich in der Nähe von Berlin [14]).

[11]) Der Katalog gibt nur den Namen »late Edward Solly« (der Katalog ist also nach Sollys Tode gedruckt) und den des Druckers, nichts von Christie oder Auktion. Dagegen ist die Auktion erwähnt in Roberts Memorials of Christie's Bd. I S. 137.

[12]) In Roberts Memorials of Christie's heißt es unter andern: The 42 lots sold on 8. V. 47 produced a total of £ 5279. Da der Katalog 43 Nummern enthält, 42 lots aber nur verkauft sind, ist offenbar die fehlende Nummer das vorher zurückgezogene Bild!

[13]) Im Katalog der Auktion am 10. Febr. 1900 verzeichnet als Raffael. Infolge sehr schlechter Nachrichten aus dem Burenkriege zeigte sich wenig Interesse für Bilderkauf. Margarett Solly kaufte das Bild zurück. Da ihr die Versteigerungskosten zuviel waren, gab sie den Auftrag, es à tout prix in der Auktion am 31. März 1900 zu verkaufen.

[14]) Ich wurde gebeten, den Ort nicht zu erwähnen.

Woher Solly das Bild erworben hat oder wo es sich vorher befand, läßt sich nicht mehr ermitteln. Einige Merkmale, die von einer Restaurierung herrühren, schließen jedoch die Vermutung nicht aus, daß das Bild, ehe es Solly erwarb, sich in Florenz befand. Passavant erwähnt 1839 unter seiner Beschreibung der Madonna del baldacchino, wie schon oben gesagt, ein Bild der Maria mit Kind, das sich im Kunsthandel bei Nocchi in Florenz befand und von Rumohr dem Raffael selbst zugewiesen werde. Rumohr selber sagte über das Bild in seinen »Italienischen Forschungen«, daß es angeblich aus dem Hause Taddei stamme und daß es durch Ausfüllung der Risse im Fleisch etwas glatt und stumpf, doch in allen erhaltenen Teilen schön und nicht unwert sei, irgendeiner minder bekannten Seitenrichtung Raffaels beigemessen zu werden. Für Taddeo Taddei hatte Raffael, Vasari zufolge, schon in den ersten Jahren des Florentiner Aufenthaltes zwei Madonnenbilder gemalt. Das Solly'sche Bild weist nun tatsächlich in den Fleischpartien sorgfältig mit Farbe ausgefüllte Risse, die etwas stumpf erscheinen, auf. Danach wird man annehmen dürfen, daß das früher bei Nocchi befindliche Bild mit der Solly-Madonna identisch ist. Dann würde es ja auch stimmen, daß Waagen das Bild 1835 bei Solly noch nicht sehen konnte, da dieser es noch nicht erworben hatte. Damals — nach Passavants 1839 gemachter Angabe zu schließen — befand es sich wahrscheinlich noch in Florenz.

Ist also das Broicher'sche Bild nicht nach Raffaels Madonna del baldacchino, sondern nach dem Solly'schen Bild direkt kopiert, so hat es auch den Anschein, als ob der unbekannte Maler des verschollenen Münchner Bildes, von dem wir nur noch durch Sintzenichs Stich (Abb. 1) Kunde haben, wenigstens die Solly'sche Komposition zum Vorbild gehabt hat — trotz der mannigfachen Veränderungen im Hintergrunde und beim Kinde (vgl. Anm. 9). Sein Kopf ist nach vorn erhoben, nicht also wie auf dem Solly-Bild von der Mutter zur Seite abgewendet, und der Blick ist gegen die Decke des Zimmers gerichtet. Doch des ähnlichen Ausschnittes wegen wird man eher an die Solly-Komposition als an das Pitti-Bild denken müssen. Aus demselben Grunde wird das Brescianino-Bild (Abb. 2) nicht direkt auf das Pitti-Bild zurückgehen, sondern entweder mit der Solly'schen Komposition oder mit dem Solly-Bild selber zusammenhängen, obwohl es viele Veränderungen [15]) und den hinzugefügten Joseph enthält. Der Schleier über dem Haupte der Maria, der der Baldacchino-Madonna fehlt, beweist indessen schlagend den direkten Zusammenhang mit dem Solly'schen Bilde.

Das Solly'sche Bild selber, das läßt der erste Blick erkennen, hängt am engsten mit der Baldacchino-Madonna zusammen. Man möchte zunächst meinen, es sei nach dem großen Raffael-Bilde kopiert. Ist diese Annahme die einzig mögliche? — Zur Überraschung läßt der Vergleich der Einzelheiten erkennen, daß die Solly-Madonna in allen Teilen besser ist als ihr angebliches Vorbild, die

[15]) Als Pendant zum Joseph befindet sich zur Linken der Madonna ein aufgeraffter Vorhang. Das Kind sitzt auf einem Kissen, um nur die auffallendsten Veränderungen zu nennen.

Madonna del baldacchino. Die hohe künstlerische Qualität des Solly'schen Bildes erschüttert den Gedanken an eine bloße Kopie.

Die Madonna del baldacchino wurde von Raffael bei seiner Übersiedelung nach Rom im Jahre 1508 unvollendet zurückgelassen. Vasari sagt in seiner zweiten Ausgabe 1568 darüber: »Finito questo lavoro (die Grablegung) e tornato (von Perugia) a Fiorenza, gli fu dai Dei, cittadini fiorentini, allogato una tavola, che andava alla capella dell' altar loro in Santo Spirito; ed egli la cominciò, e la b o z z a a bonissimo termine condusse«. In der ersten Vasari-Ausgabe von 1550 steht statt des letzteren zu lesen: »et egli la cominciò, e a bonissimo termine la condusse b o z z a t a «. Diese Änderung muß absichtlich vorgenommen sein, ich glaube nicht, blos aus stilistischen Gründen. Die Änderung »la bozza« wird uns noch beschäftigen müssen. Einige Zeilen nach der angeführten Vasari-Stelle ist in der zweiten Ausgabe weiter zu lesen: »Piacque il partito a Raffaello (nach Rom); per che lasciate l'opere di Fiorenza e la tavola dei Dei non finita, ma in qual modo, che poi la fece porre messer Baldassarre da Pescia nella pieve della sua patria dopo la morte di Raffaello« [16]).



Abb. 6. Putten aus der Madonna del baldacchino.

Raffaels Schüler und Erben Giulio Romano und Francesco Penni verkauften das Bild in seinem unfertigen Zustande an den päpstlichen Kanzlei-Präsidenten Baldassare Turini, der es in seinem Landsitze in Pescia aufstellen ließ. Im Jahre 1697 kaufte Großherzog Ferdinand dei Medici das Bild von dem Hause Bonvicini in Pescia, auf die das Patronatsrecht übergegangen war, und ließ von Carlo Sacconi eine Kopie anfertigen. Um Tumult zu vermeiden, wurde das Bild Raffaels im Beisein des Malers Antonio Domenico Gabbiani nachts, wie der Großherzog befohlen hatte, transportiert und durch die Kopie ersetzt, was lauten Unwillen in Pescia hervorrief. Bevor das Bild im Pitti-Palast aufgestellt wurde, soll es, wie einige Schriftsteller behaupten, von Giovanni Agostino Cassana übermalt und die Spitze des Baldachins hinzugefügt worden sein. Passavant behauptet, daß auf beiden Seiten ein Zoll angesetzt sei.

[16]) In der ersten Ausgabe dagegen: e lasciò l'opere di Fiorenza, trasferendosi a Roma: perilche la tavola de Dei non fu piu finita; e dopo la morte sua rimase a M. Baldassarre da Pescia, che la fece porre a una capella fatta fare da lui nella pieve di Pescia.

Wie man jedoch leicht erkennen kann, ist das Madonnenbild im Pitti von Cassana keineswegs gänzlich übermalt, niemals ist es auch vollendet worden. An einigen Stellen sind sogar die untermalten Konturen noch sichtbar, wie deutlich an der Brust der vor dem Throne stehenden Putten zu erkennen ist (Abb. 6). Auch sind die Haare auf dem Kopfe des Christuskindes nicht fertig gemalt. Nach kurzem Aufenthalte in Frankreich gelangte das Pitti-Bild in das Museum zu Brüssel, kehrte aber nach dem Friedensschluß von 1815 wieder in den Pitti-Palast zurück.

Die Komposition der Madonna del baldacchino ist von Raffael nach dem Muster der großen Madonnenbilder Fra Bartolomeos gebildet. Herman Grimm aber hat ganz recht zu behaupten, das Motiv allein, wie das Kind nach dem Füßchen greift, würde das Bild, falls es angezweifelt werden sollte, als raffaelisch kennzeichnen. Weist überhaupt der künstlerische Kern des Gemäldes auf Raffael, so ist die Ausführung der großen Komposition in dem blos untermalten, aber stark restaurierten Zustande durchaus schülerhaft. Das Antlitz der Madonna (Abb. 3) ist nicht frei von geziertem Ausdruck. Die das Kind umfassende Hand ist fehlerhaft, das nach den Zehen greifende Händchen des Kindes verzeichnet. Besonders stört beim Kinde der stechende Blick der schielenden Augen. Am besten noch sind die stehenden Putten zu Füßen der Madonna gelungen, wenngleich in Händen, Armen und Füßen große zeichnerische Unsicherheit vorherrscht. Auch die vier Heiligen zu Seiten des Thrones sind etwa im Vergleich zu den kraftvollen und durchgeistigten Figuren des Paulus und Petrus auf dem für die Nonnen des Klosters di Sant Antonio zu Perugia 1505 gemalten Madonnenbilde sehr weichlich in der Auffassung. Der Schluß, daß in der Malerei des Pitti-Bildes nirgends die eigentliche Meisterhand Raffaels zu erkennen ist, erscheint nur zu berechtigt. Die große Holztafel wird von oben bis unten in der Untermalung von Schülern nach Raffaels Angaben und Skizzen angelegt sein.

Die Solly-Madonna (Abb. 4) dagegen ist in allen Teilen gut und einer Meisterhand würdig. Das Motiv, wie die Mutter das Kind umfaßt, ist viel inniger durchgeführt als auf dem Pitti-Bilde. Die nach den Zehen greifende Hand und die Füßchen des Kindes sind so gut wie auf wenigen Madonnenbildern Raffaels aus der Florentiner Zeit. Das Antlitz der Maria enthält eine glückliche Mischung von individueller Modellnachbildung und idealisierter Anmut und Hoheit. Der Körper des Kindes ist in den verkürzten Formen vortrefflich modelliert. Wie weit stehen das Brescianino-Bild und die Broicher'sche Kopie in der Qualität dem Solly-Bilde nach! Bis auf die bereits erwähnte Ausfüllung der kleinen Risse im Fleische ist die Solly'sche Gruppe der Madonna vortrefflich erhalten. Einzelne Stellen auf dem Gewande sind restauriert, besonders stark und schlecht auf dem roten Kleide der Maria unter dem erhobenen Arm des Kindes durch eine ins Violett gehende Farbe.

Ist die sauber gemalte Gruppe der Solly-Madonna im alten Zustande gut erhaltengeblieben, so scheint der Hintergrund, also die baldachinartigen grünen Vor-

hänge, bis hart an den Rand der Figuren übermalt zu sein. Die grünen Vorhänge zeigen auffallend starke Sprünge, der braune Grund oben an den Ecken der Tafel rechts und links jedoch ist glatt und ohne Risse. Da das Grün der Vorhänge etwas höher aufliegt als die scharf umrissenen Figuren, die dadurch etwas flacher erscheinen, bleibt kaum eine andre Vermutung übrig als die, daß der Hintergrund in alter Zeit von anderer Hand übermalt ist. Meine Untersuchung ergab nun weiter, daß die grüne Farbe der Vorhänge sich leichter abkratzen läßt als das nicht verdeckte Braun an den oberen Ecken des Tafelbildes. Unter dem grünen Vorhang wird an den abgekratzten Stellen eine festere dunkle grünlich braune Farbe, die dem Braun an den obern Ecken nahekommt, sichtbar.

Ferner läßt sich deutlich erkennen, daß bei der Übermalung der Vorhänge die Kopfform der Maria verändert worden ist. Die alten Konturen der Kopfhaare entsprachen ursprünglich genau der Kopfbildung auf dem Pitti-Bilde. Nachträglich sind die herunterhängenden Locken zur rechten Seite der Maria verbreitert, wie die alte Umrißlinie darunter beweist. Über die frühern Umrisse hinaus ist auch der Schleier aufgemalt. Die hellgelben Lichter sind ebenfalls auf die ursprünglichen blonden Haare aufgesetzt, desgleichen die goldene Umrißlinie des Schleiers und die goldenen Heiligenscheine, die in der Strichführung flüchtig sind. Die Goldlinien am Ärmel und an den Vorhängen sind ebenso flüchtig aufgemalt. Auch beim Kinde sind die Haare übermalt [17]).

Es war dargelegt worden, daß außer der Madonna del baldacchino ein Bild oder eine Skizze Raffaels existiert haben muß, mit dem unsere besprochenen Bilder zusammenhängen. Das Vorhandensein eines Tafelbildes oder einer Skizze außer dem großen Pitti-Bilde scheint auch aus dem Vasari-Texte hervorzugehen. Der veränderte Text in der zweiten Ausgabe [ed egli la cominciò (la tavola), e la b o z z a a bonissimo termine condusse statt et egli la cominciò, e a bonissimo termine la condusse b o z z a t a] wird nicht bloß aus stilistischen Gründen von Vasari verändert worden sein; die absichtliche Veränderung muß ihre besondere Bedeutung haben. Raffael scheint eine besonders sorgfältige Skizze (bozza) angefertigt zu haben, wenn man bozza nicht sogar mit Probetafel übersetzen will, wie Fanfani in seinem Vocabulario angibt. Aus Vorsicht war von der Solly-Komposition gesprochen, und die Frage war offen gelassen, ob diese das Solly-Bild selbst ist oder ob dieses als bestes der besprochenen Wiederholungen am treuesten die Komposition wiedergibt. Daß das Broicher'sche Bild aber auf das Solly-Bild direkt zurückgeht, konnte nachgewiesen werden.

Konnte ferner festgestellt werden, daß die Solly-Komposition, ja sogar das Solly-Bild, viel besser ist als das Pitti-Bild, so läßt noch etwas anderes außer der bessern Qualität auf die Priorität der Solly-Komposition im Vergleich zum Pitti-Bilde schließen. Maria sitzt auf dem Solly-Bild auf einer Bank, die nur rechts von ihr sichtbar

[17]) Beim Kinde auf dem Pitti-Bilde sind die Haare nicht vollendet.

ist. Der vom rechten Arm herabfallende dunkelgrüne Mantel ist in steifen Falten gebrochen, die eigentlich unmotiviert in der Luft stehen. Dies ist jedoch nicht besonders auffällig, denn bei Raffael lassen sich öfters unmotivierte Faltenmotive, die aus rein künstlerischen Gründen Eintönigkeit in der Linienführung vermeiden sollen, auffinden. So auch auf dem Solly-Bilde. Die geschnörkelten Falten bei der Baldacchino-Madonna sind ganz ähnlich. Deshalb möchte man zunächst meinen, gerade diese Übereinstimmung beweise die Abhängigkeit des Solly-Bildes vom Pitti-Bilde. Und doch ist das nicht der Fall; das Umgekehrte aber scheint zuzutreffen. Der erste Eindruck ist, als ob die Mantelfalten bei der Baldacchino-Madonna auf den vorstehenden Profilen des Thronsessels stehen; bei weiterem Nachprüfen erkennt man, daß sie ganz unabhängig davon arrangiert und die Profile des Thronsessels erst nachträglich ohne Berücksichtigung der vorhandenen Mantelfalten gemalt sind. Auf dem Solly-Bilde dagegen wirken die Mantelfalten künstlerischer. Dieses also weist außer der besseren Qualität der Madonnengruppe darauf hin, daß die Solly-Komposition den Schülern Raffaels als Vorbild beim Malen der Baldacchino-Madonna gedient hat.

Als letzte Frage und zwar als die hauptsächlichste drängt sich uns die auf: Ist am Ende die Solly-Komposition mit dem Solly-Bilde identisch, ist sie die von Vasari erwähnte bozza und ist das Solly-Bild ein Raffael-Original? —

Wenn hierüber ein Aufschluß zu geben überhaupt möglich ist, so werden Vergleiche mit echten Werken Raffaels am besten reden können. Die Wahrscheinlichkeit für die Echtheit des Solly-Bildes könnte dadurch erhöht werden, wenn es guten Raffael-Werken die Wage hält. Die Qualitätsfrage also würde für die Erhöhung dieser Wahrscheinlichkeit ausschlaggebend sein. Eins aber kann als positiv hingestellt werden: Ist das Solly-Bild nur eine Kopie eines Schülers oder Nachahmers Raffaels, dann ist sie sehr gut und überraschend raffaelisch.

Die frühern Madonnen Raffaels aus der Florentiner Zeit sind ungleichwertig. Dies erklärt sich teilweise aus der an Raffael gestellten Anforderung, viele Madonnenbilder zu malen. Die Zahl der Aufträge konnte augenscheinlich nur mit beträchtlicher Schülerhilfe bewältigt werden. Die Madonna del granduca ist restauriert. Die Beinchen des Kindes mit dem bewegten großen Zehen sind wohl im ursprünglichen guten Zustande erhalten. Die rechte Backe des Kindes ist übertrieben dick [18]). Gut ist auch in der verkürzten Haltung die Hand der Maria, auf der das Kind sitzt; die Zeichnung der rechten Hand im jetzigen Zustande ist dagegen matt. Die Madonna mit dem Stieglitz, die Raffael, Vasari zufolge, 1504 für Lorenzo Nasi — also vor der Madonna Ansidei (!) — gemalt haben soll, was wegen der viel größeren künstlerischen Reife der ersteren zeitlich nicht zutreffen kann, ist in allen Teilen gut.

[18]) In der Skizze ist die rechte Backe allerdings auch ziemlich dick.

Die ihr kompositionell verwandten Madonnen, die im Grünen in Wien und die schöne Gärtnerin im Louvre, lassen deutlich Schülerhände erkennen. Das Antlitz der Wiener Madonna hat einen für Raffael zu glatten und kalten Ausdruck, ihre Hände sind mangelhaft, ihre Füße dagegen besser. Auf dem Louvre-Bilde, das man gewöhnlich für die von Vasari erwähnte, von Ridolfo Ghirlandajo vollendete Madonna hält, sind umgekehrt die Hände besser als die Füße. Die Petersburger Madonna mit dem Lamm ist künstlerisch viel bedeutender als die beiden letzten. Auch die Madonna mit Joseph ohne Bart reiht sich ihr in der Qualität an, obgleich der Ausdruck im Gesicht Josephs etwas gezwungen ist. Maria und hauptsächlich das Kind mit den ernst blickenden Augen und den Lockenhärchen, die beide für Raffaels Kinder charakteristisch sind, zeichnen sich durch sehr feine Auffassung aus. Das Kind auf dem Solly-Bild kann dazu eine Analogie bieten. Auch das Kind der sehr guten Madonna Tempi in München oder der Berliner Madonna Colonna läßt sich hier als Vergleich heranziehen.

Mit den besten Madonnen der Florentiner Zeit steht die Solly-Madonna auf gleicher Stufe. Sollte ein Kopist nach der Madonna del baldacchino eine so gute Kopie, so raffaelisch, zustande gebracht haben? — Ein Kopist, der nach der Baldacchino-Madonna kopiert hätte, würde weiter nichts fertig gebracht haben als die Baldacchino-Madonna, nicht besser, höchstens schlechter. Das Solly-Bild aber ist zweifellos besser. Aber einmal angenommen, die Solly-Madonna wäre nur Kopie; welcher Raffael-Schüler oder -Nachahmer könnte sie gemalt haben? Kein Puligo, Sogliani, Franciabigio, Bacchiacca, Beccafumi, Michele di Ridolfi, Alfani oder Francucci, wie deren Bilder beweisen, hätte die raffaelische Qualität des Solly-Bildes erreicht. Was ein Kopist aus einem Bilde macht, das zeigt ja so trefflich das Broicher'sche Bild. Und was ein Kopist aus Raffaels Madonna della Sedia gemacht hat, läßt die Dresdener Kopie zur Genüge erkennen. Die Solly-Madonna jedoch ist von einem Meister gemalt, und dieser Meister besaß raffaelische Qualität. Dieser Meister muß eben Raffael selbst gewesen sein, denn sonst wäre durch das Solly-Bild ein bisher unbekannter großer Meister entdeckt, der es mit Raffael hätte aufnehmen können.

Zum Schlusse sei erlaubt zu rekapitulieren. Zur Zeit Raffaels muß ein Tafelbild der Madonna existiert haben, das der Madonna del baldacchino verwandt war. Dieses Tafelbild, bekannt und geschätzt, muß sich andern Malern als unmittelbares Vorbild aufgedrängt haben. Nur angesichts dieses Tafelbildes, das wir mit Solly-Komposition bezeichneten, konnten die Maler der aufgezählten Wiederholungen auf die fast gleiche Komposition der Maria mit dem Kinde und vor allem auf dasselbe Motiv, durch den Rahmen die Beine der Mutter unter den Knien abzuschneiden, kommen. Wäre jedesmal die Madonna als Ausschnitt direkt dem großen Pitti-Bilde entnommen, so müßte es doch höchst wunderbar sein, daß kein einziger Kopist die ganze Gestalt der Madonna für sein Bild gewählt hat. Jene vorbildliche Solly-Komposition ist

kompositionell am treuesten in dem Broicher'schen und Solly'schen Bild zu erkennen. Da aber das Broicher'sche Bild, das ebenfalls in alter Zeit von einem unbekannten Florentiner Maler gemalt sein muß, eine direkte Kopie vom Solly-Bild ist, so ist nichts wahrscheinlicher, als daß das Solly-Bild mit der Solly-Komposition identisch ist. Da nun weiter das Solly-Bild alle andern Kopien und Wiederholungen an Qualität weit überragt und darin raffaelische Züge, sogar mehr als auf der Madonna del baldacchino, unverkennbar sind, bleibt nur das eine übrig, Raffael selbst in Beziehung zu dem Solly-Bilde zu bringen.

Auf ein besonders raffaelisches Merkmal, das sich auf einem unumstrittenen Gemälde Raffaels findet, soll noch hingewiesen sein. Der Jesusknabe auf dem Bilde der Madonna mit dem Fisch hat auffallend dicke untere Augenlider, die scharf umrändert sind. Auch das Kind auf der Madonna Colonna hat diese Lidbildung. Das kehrt genau so bei dem Kinde des Solly-Bildes wieder! Überhaupt sind die Kindergesichter auf den drei Bildern im Typus sehr verwandt.

Erweist sich das Christuskind auf dem Solly-Bilde bis auf charakteristische Merkmale als ganz raffaelisch, so könnte zunächst das sehr individuelle Antlitz der Mutter im Vergleich zu der Madonna del granduca oder del cardelino etwas weniger für Raffael sprechen. Und dennoch ist das Solly'sche Madonnenantlitz durchaus raffaelisch. Die Formation des Kopfes ähnelt der bei der Madonna mit dem Fisch. Beidemal finden sich die hohe Stirn mit den Wulsten über den Augen, beidemal ist die Linie von der Stirn zur Seite des rechten Auges entlang bis zur Wange ähnlich gezogen. Das ist bei der Madonna del baldacchino ganz anders. Bei der Solly-Madonna und der Madonna mit Fisch ist auch die Bildung der länglichen Nase analog. Ja, es erscheint die Solly-Madonna als Bindeglied zwischen den florentiner und römischen Madonnen, und sie ist die direkte Vorstufe für die römische Madonna mit dem Fisch. Es bedarf nur geringer Veränderung, um aus der individuellen Solly-Madonna den idealisierten im Sinne der Antike vereinfachten Typus der Madonna mit dem Fisch entstehen zu lassen (Abb. 7).





Madonna Solly. Madonna mit Fisch.

Abb. 7. (Ausschnitte.)

DER MEISTER GILABERTUS.

VON

OTTO GRAUTOFF.

Mit 2 Abbildungen.

Saint Etienne, die als Saalkirche angelegte Kathedrale von Toulouse, stammt aus dem XIII. Jahrhundert. Sie ist in breiten Verhältnissen gebaut und bereits mit Kreuzgewölben gedeckt, während der Kreuzgang der Kirche aus dem Ende des XII. Jahrhunderts zu stammen scheint, den beiden Inschriften von 1167 und 1180 nach, die Mals und Lahondes dort auffanden und deren eine Vöge von 1117 in 1167 rektifizierte. Von dem Portal des Kapitelsaales, der diesen mit dem Kreuzgang verband, ist eine Darstellung der zwölf Apostel erhalten, die sich jetzt im Museum von Toulouse befindet. Diese Skulpturen sind insofern von besonderer Wichtigkeit, als zwei dieser Statuen, der Thomas und Andreas, signiert sind. Die Künstlerinschriften sind leider verloren gegangen, haben sich aber in Abschriften erhalten. Auf dem Sockel des Thomas stand: »Gilabertus me fecit«, auf dem des Andreas die ausführlichere Formel: »Vir non incertus me celavit Gilabertus«. Durch diese beiden Inschriften gewinnt der Zyklus ein besonderes Interesse, da sich hier von selbst die Frage aufdrängt, ob dem Gilabertus auch die übrigen, nicht signierten Apostel zuzuweisen sind.

Wenn wir aus einer gewissen Entfernung einen ganz flüchtigen Blick auf den ganzen Statuenzyklus werfen, fällt uns ein zeitlicher, ebenso wie ein fundamentaler Unterschied in der Auffassung und der Anschauung, aus denen alle Gestalten herausgewachsen sind, nicht auf. Bewahren wir uns diesen ersten Gesamteindruck, wenn wir uns dem Detailstudium zuwenden. Wenn wir zunächst diejenigen Figurengruppen suchen, deren Durchführung sie voneinander am meisten trennt, so finden wir die Gestalten 1, 2 und 7, 8. Gemeinsam ist den vier Gestalten die En-face-Stellung, ihre Einpressung in den Architekturrahmen, die lineare Zeichnung ihrer Gewänder, die zum flächenhaften Architekturornament wird, der Mangel individueller Charakterisierung, eine ins typische gesteigerte, seelische Verhaltenheit. Sie unterscheiden sich in der Proportion ihrer Gliedmaßen, d. h. 7 und 8 sind ausgeglichener in den Proportionen als 1 und 2; in 7 und 8 sind die Stellungen und Gebärden beruhigter und natürlicher als in 1 und 2. Die Statuen 7 und 8 stehen fest und still in ihren Nischen, während die Statuen 1 und 2 eingeklemmt, gedrückt erscheinen, so verquält, als wollten sie den Rahmen der Nischen sprengen. Die Statuen 1 und 2 stehen auf Tieren, die Statuen 7 und 8 frei auf dem Boden. Die Gewandung der Statuen 1 und 2 ist unruhig, gleichsam windbewegt; die Gewandung der Statuen 7 und 8 fällt glatt und ruhig. Auch die Haarbehandlung ist ruhiger. Wir sehen hier also eine Entwicklung von ungestümer, ungebändigter Erregung zum Maß, zur Ordnung, zur Sammlung, zur stillen Feierlichkeit, d. h. den Weg von einer Jugend

zu einem Alter. Daraus können wir vorläufig folgern, daß die Statuen 1 und 2 älteren Datums sind als die Statuen 7 und 8. Bemerkt sei hier gleich, daß die Statuen 7 und 8, die Apostelstatuen Thomas und Andreas, diejenigen sind, die von Gilabertus gezeichnet worden sind.

Betrachten wir nun die übrigen acht Figuren und versuchen wir sie zu den vorher genannten in zeitliche Beziehung zu setzen. Wir greifen noch einmal auf die Figuren 1 und 2 zurück und versuchen eine Gruppe der Doppelstatuen zu finden, die den ältesten Einzeldarstellungen am nächsten steht. Bei dem Paar Nr. 3 halten wir an, weil wir folgende Gemeinsamkeiten mit 1 und 2 finden: Während alle übrigen Gestalten in Ruhestellung oder deutlich ausgeprägter Schreitstellung dargestellt wurden, sind 1 und 2 sowie das Paar 3 in gekreuztem Stehen gegeben. Gemeinsam sind den dreien ferner die schlechten Körperproportionen und die ungeschickte Behandlung der Gewänder, die von dem Körper noch nicht gehalten werden, von ihm abzurutschen scheinen. Eine Verschiedenheit erkennt man darin, daß die beiden Apostel der Gruppe 3 in ihren Nischen sich schon wohler zu fühlen scheinen; sie verrenken ihre Glieder nicht mehr so gequält. Die Glieder selbst tragen schon Zeichen natürlicher Beobachtung. Die Sehnen und Glieder sind nicht mehr so streng ornamental stilisiert, sondern dehnen und strecken sich lebendiger. Bei der rechten Figur der Gruppe 3 ist das Knie durch das Gewand hindurch-



1 2 5 4 6

Der Apostelzyklus des Meisters Gilabertus im Museum zu Toulouse.

zuarbeiten versucht worden. Ist das auch nicht im naturalistischen Sinn geschehen, so wird der Gesamteindruck eines Flachstils doch unterbrochen. Die innere Erregung beider Gestalten entspricht den beiden ersten; sie ist aufwühlend, martervoll. Wenden wir uns weiter zu den übrigen drei Gruppen. Sie unterscheiden sich von den Figuren 1, 2, 3a und 3b besonders dadurch, daß die Köpfe nicht den verhaltenen Träumerausdruck der Erstgenannten tragen. Frohsein, Heiterkeit, Selbstvertrauen und Sicherheit sprechen aus ihren Zügen; sie blicken männlich stark und klar in die Welt. Ein lebensmutiger, kräftiger Künstler scheint sie gebildet zu haben. Eine Verstärkung des Ausdrucks, der aus den Gesichtszügen spricht, kann man in dem tapferen Ausschreiten der Figuren sehen. Das ist das Gemeinsame der drei Gruppen. Aus ihnen sondert sich vor allem die Gruppe 4ab, die einerseits der Gruppe 3 am nächsten zu stehen scheint und andererseits zu den Gruppen 5 und 6 hinüberführt; sie enthält noch jugendliche Schwächen, Maßlosigkeiten, Unausgeglichenheiten, dabei als einzige Gruppe Unklarheiten in der Schreitbewegung und der Raumdarstellung — die beiden Figuren stoßen sich mit dem Ellbogen und wissen ihre Beine nicht ganz richtig zu setzen; noch einmal ist unter die Füße ein Tierkörper geschoben. In der Gruppe 5 sind die Schreitbewegungen klarer akzentuiert, die Gewänder werden von den Körpern gehalten und getragen, die Körper sind proportionierter, sie beginnen durch die Gewan-



3 7 8

Der Apostelzyklus des Meisters Gilabertus im Museum zu Toulouse.

dung hindurch fühlbar zu werden, die Eleganz wird gelenkiger. In der sechsten Gruppe endlich ist ein energischer Schritt zur Beruhigung zu konstatieren. Die Schreitbewegung besänftigt sich. Die rechte Figur steht schon ganz fest, sicher und ruhig auf ihren Beinen. Obwohl die beiden Nischen hier durch einen Pfeiler klar abgegrenzt worden sind, fühlt keine Figur sich mehr bedrückt und gedrängt. Von diesen beiden Gestalten ist es nicht mehr weit zu der stillen, gesammelten ernsten Feierlichkeit, der wundervollen, lebendig gefühlten Figuren 7 und 8. Die besser angelegten Körperproportionen deuten auf eine Einfühlung in die Daseinsformen und ein Vertrautsein mit ihnen. Die großen beruhigten Züge der Gesichter sprechen von Lebenserfahrung. Die Gewandung ist natürlicher gegeben, die Gesten sind beobachtet und überwinden ihre Gequältheit, die dann in den schon besprochenen Gestalten 7 und 8 ganz vergessen wird.

Fassen wir diese Beobachtungen zusammen: Der erste flüchtige Eindruck dieser zwölf Apostelfiguren wurde insofern bestätigt, als wir in dieser Skulpturenserie keine fundamentalen Unterschiede in Auffassung und Darstellung fanden, sondern im Gegenteil alle zwölf Gestalten durch das einigende Band einer fortschreitenden Entwicklung als verbunden erkannten, die etwa der Entwicklung vom Jüngling zum reifen abgeklärten Manne parallel geht. Das Werk scheint also von e i n e m Meister zu sein, der unter die beiden und letzten Gestalten seinen Namen setzte: Der nicht unberühmte Gilabertus.

Diese Schlußfolgerung steht derjenigen von Wilhelm Vöge entgegen. Auf Seite 58 seines Buches: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, sagt Wilhelm Vöge: »Der Stil ist niemals eine Folgeerscheinung äußerer Einflüsse, sondern das Geschöpf des künstlerischen Geistes.... Er entspringt sozusagen in voller Rüstung dem Haupte des Künstlers.« Dieser Vögesche Satz war bei Betrachtung dieses Statuenzyklus unser Leitmotiv und half uns, in dieser Figurengruppe dem künstlerischen Geist auf die Spur zu kommen, der aus jugendlich unreifem Gestammel heraus weiterstrebend, sich bis zur männlichen Reife und Ruhe fortentwickelte. In diesem Zyklus spielt sich ein Stück Entwicklungsgeschichte der französischen Plastik ab; ihre letzten beiden Figuren sind Prototypen für die Skulptur Frankreichs geworden.

Vöge, aber, der auf Seite 17 seines Buches tadelnd bemerkt, daß viele Forscher Byzanz als deus ex machina herbeirufen, wenn es in der frühchristlichen Kunst Verschiedenheiten zu erklären gilt, ruft angesichts dieses Apostelzyklus selbst einen deus ex machina herbei, der Chartres heißt. Toulouse hatte damals nicht nötig, Künstler aus Chartres zu berufen, weil es selbst stark und reich genug war. Allerdings verbreitete sich die mächtige nordfranzösische Schule damals nach allen Seiten von Bischofskirche zu Bischofskirche. Hätte aber der Hof von Toulouse einen Steinmetz von dort berufen, so hätte er wahrscheinlich einen der ersten und bekannten gewünscht und ihm nicht nur zwei Figuren übertragen. Vor allem aber scheint der Hof zu Toulouse zu stolz, zu reich, zu tonangebend in allen Geschmacksfragen,

zu eitel gewesen zu sein, um sich von Chartres einen Steinmetz kommen zu lassen, auch war die nähere und weitere Umgebung von Toulouse selbst reich an Steinmetzen; endlich ist die stilistische Entwicklung innerhalb dieses Zyklus zu natürlich, zu logisch, zu konsequent, um eine Annahme, wie Vöge sie ausspricht — es handelt sich nur um eine Annahme —, zu rechtfertigen.

Auf Seite 76 sagt Vöge: »Die nordfranzösische Schule faßt Fuß auch an den Ufern der Garonne« — auf Seite 78/9: »Wie möchte man also behaupten, daß Gilabert es war, der den Charterer Künstlern ihr Geheimnis, ihren Stil gegeben habe, also das, was ihres Geistes feinste Blüte und das Werk ihrer Hände war? Und wie könnte man auf Erfunden wie diesen die These gründen, die hauptsächlichsten Quellen der Schule von Chartres seien in der Languedoc zu suchen, hier, wo die unzweifelhaft wurzelechten Gebilde mit der wichtigsten Gruppe der Charterer Skulpturen nichts zu tun haben, und wo der Charterer Stil wie ein Pfropfreis erscheint in dem alten unverwüstlichen Stamme« (auf Seite 80: »Toulousaner Künstler haben im nordfranzösischen Atelier gearbeitet«).

Vöge weist die Annahme weit von sich, daß Charterer Künstler die feinste Blüte ihres Geistes nicht selbst erworben haben, während er im gleichen Satze die feinste Blüte der Toulousaner Schule ein Pfropfreis nennt. Warum kann nicht auch das schönste Werk der Toulousaner Schule »sozusagen in voller Rüstung aus dem Haupte des Künstlers entsprungen sein«? Vöge stellt die drei letzten Statuen rechts vom rechten Seitenportale des Domes von Chartres mit der Toulousaner Apostelgruppe zusammen und bringt von der letzteren die beiden Figuren 7 und 8 in Abhängigkeit von den ersteren. Er sagt ferner, daß die Figuren 7 und 8 dem König und der Königin von dem Meister in Corbeil sehr nahestehen, aber diesen gegenüber doch nur als Werke zweiten Ranges erscheinen.

Es wurde gesagt, daß die Figuren 7 und 8 fest, ruhig breit und bequem in ihrer Nische stehen. Das ist ein sehr wesentliches Moment im Vergleich zu den früheren Gestalten dieses Zyklus. Der König und die Königin von Chartres stehen durchaus nicht breit, bequem da; sie pressen ihre Glieder an den Körper, die Arme fallen vor dem Körper nieder; sie sind im Hinblick auf die Architektur stilisiert, in die sie sich einfügen sollen, während gerade in den Figuren des Gilabertus sich eine Tendenz zu rundplastischer Loslösung aus dem Architekturrahmen ankündigt. Man hat das Gefühl, sie könnten heraustreten aus ihrer Nische, während die Figuren von Chartres in der Realität lebensunfähig sind. Infolge dieser konträren, künstlerischen Tendenz sind auch die Körperideale verschieden, ebenso wie die Gesichter. Gilabertus geht den Weg von der flammenden Unruhe zur abgeklärten Ruhe; der Meister von Chartres beruhigt von vornherein das Individuelle durch Versonnenheit, setzt alles daran, damit das Individuelle einer Einzelheit die Gesamtarchitektur, der diese Figuren nur zu dienen haben, nicht stört. Die Grundtendenzen dieser beiden Doppelfiguren sind also so verschieden, daß sie nur parallel

zueinander gestellt werden können, aber nicht in irgendwelche Abhängigkeit voneinander.

Schwieriger wird die Frage immerhin, wenn Vöge die drei letzten Statuen rechts vom rechten Seitenportal des Domes von Chartres mit dem Thomas und Andreas von Gilabertus in Beziehung bringt; denn hier scheinen in der Tat Berührungen vorzuliegen. Das Gemeinsame liegt in einer entfernten Ähnlichkeit der Gesichter, in der Ähnlichkeit der Handstellungen, in den halbkreisförmigen Faltenzügen auf der Brust, in der Bezeichnung der Falten mit Doppellinien, in der feinen Auszackung der Säume. Vöge macht ferner darauf aufmerksam, daß in den Figuren von Chartres die Knie in ähnlicher Weise herausgearbeitet sind, wie in der Gruppe 3 unserer Apostelserie. Grade diese Gruppe hat aber sonst mit den drei Figuren in Chartres kaum eine Berührung, so daß es nicht angängig erscheint, aus dieser Einzelübereinstimmung eine allgemeine Schlußfolgerung zu ziehen. Es bleiben der Andreas und Thomas, die beiden von Gilabertus signierten Statuen. Auf ihnen sind die Knie nicht herausgearbeitet. Wir wollen nun aus dieser Einzelbeobachtung keine allgemeine Schlußfolgerung ziehen, sondern die übrigen Details weiter miteinander vergleichen. Auf den Statuen des Gilabertus setzt sich das Lineament der Gewandung aus vertikalen und spitzwinkligen Linien zusammen, auf denen von Chartres aus vertikalen und rundlichen, halbrunden oder halbellipsenhaften. Auf den Figuren des Gilabertus liegen die Augen hoch, auf denen von Chartres tief; umgekehrt ist das Verhältnis der Augenbrauen. Auf den Figuren des Gilabertus sind die Haare nach beiden Seiten glatt herunterfallend gezeichnet; auf denen von Chartres in die Stirn gewölbt. Auf den Figuren des Gilabertus sind die Bärte zottiger als die weichherunterfallenden Barthaare auf der einen Figur von Chartres. Die Haltung der beiden Figuren des Gilabertus ist frei, unbehindert, ungezwungen, leicht realistisch; die Haltung der Figuren von Chartres ist steif, gedrängt, unfrei, gezwungen. Und damit berühren wir schon wieder die Frage der verschiedenen Auffassung, aus der beide Figurengruppen herausgewachsen sind. Die Figuren des Gilabertus sind Bilder lebendiger Menschen; die Figuren von Chartres abstrakte Zeichen für Menschen, die — von der Rundplastik weit entfernt — nur als Dekoration der Architektur Sinn und Wert haben. Aus diesem Zweck erklärt sich ihr Stil und Charakter.

Diese Beobachtungen führen zu der Schlußfolgerung, daß sich eine Beziehung zwischen dieser Figurengruppe und der Apostelserie des Gilabertus nicht aufrecht erhalten läßt. Aus der früheren Analyse der Apostelserie ergab sich, daß die Apostelserie einen streng einheitlichen Charakter trägt, daß sämtliche Figuren von einer Hand stammen müssen. Der ganze Zyklus ist unserer Überzeugung nach von Gilabertus.

DER ORNAMENTSTIL.

EINE PROPORTIONSSTUDIE

VON

MELA ESCHERICH.

Die germanische Figur kommt aus dem Ornament. Die gesamte Erscheinungswelt, nicht bloß der Mensch, auch Tier, Pflanze, Landschaft ist in der germanischen Kunst den Weg durch das Ornament gegangen. Das Ornament war das Medium der Naturanschauung. In diesem Punkt standen wir ursprünglich der Antike ferner als der mongolischen Kunst. Die italienische Kunst hat sich aus der Antike, in zwei Etappen aus der römischen und griechischen Antike, entwickelt. Aber allerdings erfuhr sie im Mittelalter durch germanische Blutzufuhr starke Einflüsse, bis nach Florenz hin fühlbar. Als Gegengabe empfing der Norden von ihr den Italianismus, der allmählich trotz der Elastizität des ihn immer wieder frisch durchackernden nordischen Barock zum Klassizismus erstarrte. Der Klassizismus führte zu einer neuen Art künstlerischen Sehens, die uns dermaßen von der Ornamentsprache entfremdete, daß wir sie erst wieder aufs neue lernen müssen. Die Neugotiker des 19. Jahrhunderts zeigten der Welt das Experiment, Gotik in Klassizismus umzuwerten. Und so weiter. In der klassizistischen Anschauung sind heute noch weit mehr Menschen befangen, als wir gemeinhin annehmen. Wir lächeln über die Schwerfälligkeit Dürers, der sich sein halbes Leben damit abmühte, nach antikischem Rezept »ein menschlich Maß« zu machen, und verfallen im nächsten Augenblick den vordürerischen Künstlergenerationen gegenüber in einen herablassend entschuldigenden Ton, weil ihnen — das antike Schönheitsgefühl fehlt. Als Unzulänglichkeiten, als Hilflosigkeiten, als Naivitäten suchen wir immer wieder die spinnenbeinige Dürre und Dünne der Figuren des 14. Jahrhunderts, das Apostrophieren der Extremitäten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Verschiedenheit der Proportionen der einzelnen Figuren zueinander, alle diese ganz bestimmten Stileigentümlichkeiten, abzutun. Das Bemängeln oder liebevolle verlegene Bemänteln anders als nach klassischem Kanon gearteter Proportionen wird heute noch nicht minder eifrig betrieben als von gewissen Gelehrten das Vertuschen und Bestreiten von Luthers Teufelsvisionen oder Shakespeares Geisterglauben. Um des lieben Genießbarmachens willen retuschiert man die bestimmten Zeit- und Stileigenarten skrupellos weg.

Und dabei stehen wir gerade heute in einer Zeit, in der unsere Kunst wieder wie einst die Freiheit gewonnen hat, die Proportionen dem allgemeinen Stilgefühl unterzuordnen.

Eine der wichtigsten Aufgaben der modernen Kunstgeschichte wäre, eine Geschichte der Proportionen zu schreiben.

Es klingt bereits selbstverständlich, ist aber trotzdem noch eine notwendige Forderung: um deutsche, überhaupt germanische Kunst zu beurteilen, muß unter allen Umständen die italienisch-klassische Brille abgenommen werden. Die germanische Kunst ist in ihrer ganzen Art so grundverschieden, von der mehr oder minder immer noch als Ausgangspunkt gewählten italienischen und antiken, daß — unbeschadet der natürlich zahlreich zu ziehenden Einzelparallelen — im Grunde bei ihr an einem ganz andern Ende angefangen werden muß. Niemals werden wir innerhalb der Wand- und Tafelmalerei eine nordische Parallele zu der so glatten Entwicklungslinie von Giotto bis Raffael zustande bringen. In der germanischen Kunst schieben sich ganze Kunstzweige, Miniatur, Holzschnitt, Kupferstich, in sehr entscheidender Weise ein. Und darin haben wir den springenden Punkt. Während man in einer Charakteristik der italienischen Kunst Buchmalerei und Graphik einfach unerwähnt lassen kann, ohne daß sich irgendwie das Gesamtbild verändert, ist es eine Unmöglichkeit, dasselbe in der deutschen Kunst zu tun. Was wäre die größte deutsche Kunstepoche ohne Dürers und Holbeins graphisches Werk? Die Wand- und Tafelmalerei bildet in der gesamten deutschen Kunst weder den Höhe- noch den Ausgangspunkt. Die Erscheinung der Eycks lehrt uns, daß die Tafelmalerei kein Anfang war, und ganz dasselbe verrät uns schließlich auch die böhmische, kölnische und fränkische Kunst des 14. Jahrhunderts. Die frühsten Tafelmaler bringen schon eine künstlerische Kultur mit, die sie nicht erst von ihren Aufgaben gewonnen haben können. Diese Kultur hat ihre Wurzel in der Buchkunst. Auch die älteste deutsche Wandmalerei ist streng genommen nur eine Vergrößerung der Illumination. In dem ungeheuren, noch ganz und gar der Bearbeitung harrenden Material der Miniaturen liegt der Schlüssel für die gesamte nordische Kunst.

In den Miniaturen ist klar das leitende Stilprinzip entwickelt, von dem sich die Kunst später nur da trennte, wo sie sich, meist zu ihrem Nachteil, von fremden Einflüssen bestimmen ließ. »Es ist das Prinzip der Raumfüllung, welches dem Maler maßgebend ist .... die einzelne Gestalt ist in ihrer Bildung nicht von dem Verhältnis zu ihrer Umgebung, wie es die Natur bietet, abhängig, sondern wird von dem Maler nach ornamentalen Prinzipien behandelt ... Das unnatürliche Größenverhältnis einzelner Figuren empfand man weniger störend als leere Stellen in der Komposition [1]).«

In diesen Worten ist treffend der Grundbegriff der germanischen (insbesondere deutschen und englischen) Ästhetik ausgesprochen. Das erste Bedürfnis ist nicht die Auseinandersetzung mit dem Menschen, sondern die mit dem Raum. Daraus entwickeln sich alle weiteren Gesetze. Wir sehen z. B. in den Kalendarien, wo neben der Schrift nur ein schmaler und hoher Raum für das Bild bleibt, dünne und lange

[1]) A. Haseloff, Eine thür.-sächs. Malerschule des 13. Jahrhunderts. Studien z. d. Kgesch. 9. Heitz. 1897.

Figuren. Man betrachte daraufhin die Kalenderapostel in den Handschriften des 13. Jahrhunderts oder, um ein Beispiel aus vielen zu nennen, die Maria in dem Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart, Hofbibliothek), die den Raum bis zur Höhe des Querarms füllt. Gerade die schmalen Bildstreifen, wie sie sich als Umrahmung des Textes ergaben, sind für die konstruktive Entwicklung des künstlerischen Sehens im Mittelalter ungemein wichtig. Denn das Schmalformat ist es ja auch, das später in der Tafelmalerei häufig wird. Weit mehr als von der Wandmalerei mußte der Tafelmaler von der Buchkunst lernen. Der Flügelaltar ist nicht ein Stück in den Chor geschobene Wand, sondern gleicht schon eher einem aufgeschlagenen Buch. Buchmäßig, d. h. wie man etwas der Reihe nach liest, sind die Bilderfolgen der Altäre angeordnet; buchmäßig ist die Wirkung des Flügelaufschlagens und -schließens, und der ganze Eindruck eines solchen Altars ist — nur vergrößert — der eines Buches, das wir in einigem Abstand senkrecht von uns halten, um die Illustrationen zu betrachten. Hier haben wir vielfach wieder die von der Buchkunst her wohlbekannten schmalen Streifen, es sind jetzt die Flügel. Die Flügel, die, wie dort der Bildstreifen den Text, hier den Schrein, Bild oder Skulptur, ergänzend flankieren.

Früher schon entwickelt sich auf einem andern Gebiete, der Portalplastik, ein ähnliches Schema. Hier bildet das Tor mit dem Tympanon das Hauptstück, und der Figurenschmuck der Leibung alliteriert mit dem Bildstreifen der Pergamentseite. Auch hier dominiert die lange, schmale Figur, die, oft in mehreren Reihen übereinander, zwischen die ebenso schmalen Säulen gestellt wird. Säulen und Gestalten fließen gleichsam in schmalen Strömungen nebeneinander her.

Die textumrahmende Miniatur, die Gewändeplastik des frühgotischen Portals und das Flügelbild des spätgotischen Altars haben auch in ihrer thematischen Behandlung Verwandtschaft. Sie sind die Glossen zum Hauptstück. In der Buchkunst, die schon deshalb in dieser Linie die primäre Stufe einnimmt, bildet die Malerei die Glosse zum Text (keine Illustration, sondern freie Glosse!). Die Plastik an den Domen ist die Glosse zu dem, was im wesentlichen die Architektur sagt. Aber schon tritt bei der Portalplastik ein näheres Verhältnis der Einzelteile innerhalb der bestimmten Kunstgattung ein. Plastik glossiert Plastik. In diesem Verhältnis steht die Skulptur der Leibung zu der des Türgiebelfeldes. Eine Glosse ist das Gleichnis der den Himmel gewinnenden und verlierenden klugen und törichten Jungfrauen zu der Darstellung des Weltgerichts, eine Glosse, die Aufreihung alttestamentlicher, auf Maria hinweisender Figuren zu der Glorifikation oder Krönung Mariä; Glossen zu dem großen Haupttext der christlichen Erlösungsidee sind alle jene aus der vergleichenden Symbolik hergeholten Figuren der Portalgewände und Paradiese, die eben nur die Aufgabe haben, das Hauptthema, das immer in ein Giebelfeld gebracht ist, zu ergänzen und zu bereichern.

Dieses Verhältnis wahrt auch die Altarmalerei. Die nach dem Hauptbild

blickenden Heiligen der Flügel stehen als ergänzende Randbemerkungen zu der im Mittelstück geschilderten Heilsgeschichte da. Erst später, als das viele Erzählen beginnt, breitet sich der Hauptstoff über die gesamten Bildflächen aus; aber auch da noch bleibt dem Mittelbild stets jenes Motiv, dem der eigentlich leitende Text zugrunde liegt, und die Darstellungen auf den Flügeln treten nur als Erläuterungen und Erweiterungen hinzu.

Die Fortentwicklung des ornamentalen Stiles aus der Miniatur in die Tafelmalerei wurde durch die Entwicklung des Altarschreins bedingt. Die wechselnde Form der Schreine gab dazu reiche Anregung. Bald forderten die schmalen, hohen Flügel zur Darstellung schlanker, langer Einzelgestalten oder Figurenpaare, bald die tiefen, von weit herabgezogenen Schnitzwerk überrankten Gehäuse zur Bildung kurzer gedrungener Figuren auf. Maler wie Bildschnitzer sahen sich fortwährend darauf angewiesen, die Proportionen ihrer Dargestellten dem Format des Schreins anzupassen. Nicht zum mindesten durch diese Schreine entstanden die starken Wunderlichkeiten des Stiles, entstand das kühne Umspringen mit den Proportionen, das im 16. Jahrhundert, zu einem freien, köstlichen Spiele sich entfaltend, die vitale Bewegungsfreiheit des Barocks vorbereitete. Nie sehen wir in Italien diesen starken Wechsel von übertrieben langen und kurzen, schlanken und breiten Figuren.

Die langen Figuren sind der eigentliche Typus des deutschen Mittelalters. Sie entsprechen der Gotik, den hohen Pfeilern, den schlanken Fenstern, dem ganzen Auf- und Niederfließen aller Formen. Sie sind der Körper gewordene Ausdruck der Vertikale. Die menschliche Gestalt spielt in der Frühgotik kaum eine Rolle an sich, sie ist im allgemeinen Zusammenhang nicht mehr als eine Blüte am Baum, ein ornamentaler Teil des Ganzen. Cranach, bei dem es schwankend bleibt, inwieweit das Gotische bei ihm ererbte Tradition, inwieweit es absichtliche retrospektive Spielerei ist, zieht in seine raffinierte Körperkultur das Prinzip des Ornamenthaften stark hinein. Die »Verlobung der hl. Katharina« in Wörlitz ist ein Ornamentspiel, ausgeführt von fünf Frauenkörpern. Die Neigung zu ornamentaler Linienführung beginnt schon in der Petersburger »Venus« und setzt sich durch die meisten Werke, besonders die Nacktdarstellungen fort. »Apoll und Diana« in Berlin, »Venus und Amor« in Schleißheim, das »Urteil des Paris« Schäfer-Darmstadt, die »Eva« im Kgl. Schloß zu Berlin gehen mehr oder minder alle auf ein kalligraphisches Stilideal zurück. Dieses Ideal kennt keine Proportionen im Sinne der Wirklichkeitstreue, sondern nur im Sinne der Raumteilung. Um das Jahr 1518 bildet Cranach die bekannten übermäßig langen Figuren. Es macht ihm Vergnügen einen Altarflügel fast ganz mit dem endlos herabfallenden Faltenstrom eines unglaublich lange Beine bedeckenden Weiberrockes zu füllen. Aber dieser anatomische Unsinn ist stilistisch ganz gerechtfertigt. Später kommt der Umschlag, die kurzen Figuren, die tête carré. Cranach wollte mit derartigen Manövern nichts anderes beweisen,

als daß man eben in der Kunst mit dem Körper machen kann, was man will, daß sich auch schließlich jede Form als Schönheitskanon diktieren läßt, sofern man sich nur dazu versteht, sie wieder einmal wechseln zu lassen, da sonst für den Beschauer leicht Formermüdung eintritt.

Es ist bezeichnend, daß die meisten Künstler des 16. Jahrhunderts dieses starke Proportionsvariieren durchmachten. Während das 15. Jahrhundert epochenweise den Proportionswechsel vornahm, gestaltete er sich im 16. zu einem Problem innerhalb der Epoche. Die einzelnen Meister wählten, was im 15. Jahrhundert nicht der Fall war, bald diesen, bald jenen Formenkanon, — ein Beweis, wie bewußt man bereits in dieser Zeit rekapitulierte. Im 15. Jahrhundert liegt der Körper häufig nicht anders im Bilde, als das Muster in einem Teppich. Die Figur ist mit der Umgebung verwoben. Dieses wird besonders in den Holzschnitten und Stichen, wo die Zeichnung unverhüllter als in der Malerei zutage tritt, deutlich. Dürer brach damit. In der Apokalypse zeigt er sich noch als Kind seiner Zeit, aber dann geht er in einen neuen Stil über. Es ist mehr ein Gegeneinandersetzen als Ineinanderverweben der Gestalten und der Landschaft. Gestalt und Umgebung ist jetzt schon so weit auseinander, daß es sich als künstlerische Feinheit erweist, sie in Beziehung zueinander zu bringen, wie das in höchster Vollendung in der »grünen Passion« geschah. Ein eigentlich ornamentales Spielen mit den Proportionen finden wir bei Dürer nicht; dagegen zeigt sein Skizzenbuch, wie viel Zeit er auf die Konstruktion der Einzelgestalt, das Herausrechnen der Proportion aus dem Kreis, aus dem Viereck, verwandte. Hans von Kulmbach wechselt stark mit langen und mittelmäßigen Proportionen, Aldegrever liebt, ganz dekorativ empfindend, die überlangen Gestalten, ebenso auch Wolf Traut; Hans Sebald Beham geht gern ins Breite, Gedrungene. Baldung Grien wechselt lebhaft. Sein ins Plastische ausladender Stil emanzipiert sich trotz dem starken Renaissancecharakter keineswegs von dem gotisch-kalligraphischen Ideal. Die Madonna auf der Heimsuchung des Freiburger Münsteraltars schnörkelt sich als eine Mensch gewordene Schliere den langen Altarflügel herab; die vom Tod überfallene Frau (Basel) windet sich wie ein aufsteigender Rauchkringel an dem mörderischen Gespenst empor. Der Christus auf der Freiburger »Krönung Maria« begibt sich ebensowenig der ornamentalen Wirkung wie die Maria daselbst auf der Flucht, die in ihrer zierlichen Reitstellung mit den weit hinausgesetzten Ellbogen ein artiges Alphabetfigürlein für eine Miniatur abgäbe. Bei Grünewald endlich sehen wir die Sitte, Figuren von verschiedenen Proportionen auf einem Bilde zu vereinigen mit unbezweifelbarer Absichtlichkeit weitergeführt. Diese Sitte bildet in der Geschichte der Proportionen ein Kapitel für sich. Obwohl einem außer der künstlerischen Bedingung liegenden Grund entspringend, wurde sie sofort ein wichtiger Gegenstand künstlerischer Auswertung. Forderte zunächst lediglich ein natürliches Devotionsgefühl, die Erscheinungen Gottes und der Heiligen oder bedeutender Fürsten oder Helden von denen gewöhnlicher Menschen durch einen augenfälligen

Größenunterschied erkennbar zu machen, so mußte es zugleich für die Kunst reizvoll sein, große und kleine Körper gegeneinander in ein Wertverhältnis zu bringen. Wer möchte auf Lochners »Madonna mit dem Veilchen« die winzige Äbtissin Elsa von Reichenstein, wer auf dem Heilsbronner »Schmerzensmann« den Abt Friedrich von Hirzlach entbehren? Wer möchte sie neben den großen Gestalten als zu klein oder jene neben ihnen als zu groß ansprechen? Sie stehen als eine schmuckhafte Randbemerkung neben dem Hauptmotiv, und wie sich das Spruchband über ihnen, längs der Madonna dort, längs des Schmerzensmannes hier, zierlich emporringelt, wirken sie im Verein mit diesem überhaupt nur wie ein Schlußschnörkel. Auf solchen Darstellungen wird durch die Differenz der Proportion die inhaltliche Scheidung zwischen dem eigentlichen Bildgegenstand und dem die Rolle des Zuschauers spielenden Donator ausgedrückt. Meist sind es Rang- oder Persönlichkeitsunterschiede, die durch die Proportionen zur Betonung kommen, und ein bloß ästhetisches Element dürfte noch kaum in dem Heer der in allen Größen auftretenden Engel und Teufel als das ausschließlich maßgebende betrachtet werden; wenigstens nicht vor dem Eindringen des vielfach nur dekorativ dienenden italienischen Putto. Doch geht bei allen diesen durch bestimmte ikonographische Vorstellungen bedingten Motiven die ästhetische Auswertung Hand in Hand.

Zu sehr bedeutenden Wirkungen gelangt der Proportionswechsel in Darstellungen mythischer Art, wie z. B. der heiligen Annaselbdritt, wo, wenn Maria in Puppengröße zwischen den normal proportionierten Gestalten ihrer Mutter und ihres Kindes erscheint, einerseits eine interessante Gruppierung entsteht, anderseits mit rein formalen Mitteln ein sonst schwer ausdrückbares Sujet, das Mysterium der Beziehungen der heiligen Anna als Ältermutter zu Jesus zu klarer Verkörperung gelangt; oder in der Darstellung des Logos und jener der dem Munde eines Sterbenden entfliehenden Seele, wo die unsichtbare geistige Substanz zu einem niedlichen Astralkörperchen materialisiert ist.

Grünewald arbeitet auf seiner Isenheimer Kreuzigung bei fünf Personen mit viererlei Proportionen. Dadurch gelingt es ihm, räumlich in eine Fläche gebrachte Figuren zeitlich zu trennen. Johannes der Täufer, der hier als visionäre Prophetenerscheinung in die Golgathaszene hereingeholt ist, hat seine eigene Proportion, wenig aber doch merkbar unterschieden von der des Paares Maria und Johannes Evangelista. Magdalena, kleiner als die andern, schrumpft, in ihrem Jammer ganz Schmerzgebärde, zu einem komplementierenden Devotionsfigürchen neben dem mächtigen Kruzifixus zusammen. Dieser selbst, die größte der Figuren, hebt sich durch seine größeren Verhältnisse aus der historischen Szene heraus, nähert sich dem Beschauer stärker als die übrigen Gestalten, dadurch das Immerwährende der Erlösungstat verkörpernd, Im Gegensatz dazu ist auf der Marientafel die reale Gruppe (Maria mit dem Kind) in größeren und die visionäre Gruppe (Engelkonzert) in kleineren Proportionen

durchgeführt. Wir dürfen hier unter keinen Umständen willkürliche Spielerei annehmen. Bei Grünewald ist alles durch und durch gedankenhafte Kunst.

Wir sehen, die Behandlung der Proportionen in der altdeutschen Kunst ist nichts Zufälliges und Fehlerhaftes. Die alten Meister hatten ihre bestimmten Absichten damit, und solange wir diese Absichten nicht erkennen, ist uns ihre Kunst nicht vertraut. Es wäre auch noch viel darüber zu sagen, zu wie vielen falschen Urteilen die Aufstellung der Kunstwerke in den Museen führt, wo die Verhältnisse des Abstands und der Beleuchtung ganz andere sind als in den Kirchen [2]); ebenso zu wie vielen Irrtümern die Kritik nach Photographien verleitet. Besonders in der Plastik. Der Photograph setzt seine Ehre darein, »hochgelegene« Skulpturen mit saurem Fleiß von einer Leiter aus aufzunehmen, um sie scharf vis-à-vis zu fassen, während der Bildhauer sich sein Publikum durchaus nicht auf Leitern sitzend dachte. Nur ein Beispiel unter tausenden: der Steinkruzifixus in der Ostkrypta des Neumünsters zu Würzburg. Eines der bedeutendsten Werke deutscher Plastik des 14. Jahrhunderts. Wenn nicht überhaupt das bedeutendste. Die Wirkung dieses Werks ist für den nahe davor Hintretenden eine unbeschreiblich ergreifende. Christus hat die Arme von dem Kreuzbalken gelöst und hält sie mit einer ganz eignen Gebärde vor sich, als wolle er den vor ihm Stehenden zu sich heraufziehen, und sein liebender Blick senkt sich mit magischer Gewalt in das Auge, das sich zu ihm erhebt. Dieser Christus braucht einen Beter, — nach dem Satz der Mystik: Gott bedarf der Welt; er kann ohne sie, als den Gegenstand seiner Minne, nicht sein! Der Meister, der ihn schuf, hat das letzte Geheimnis der Kunst, die Beziehung zwischen dem Kunstwerk und dem Beschauer ergründet, und er hat damit einen mächtigen Eindruck erzielt. Was sagt uns davon die Photographie? Nichts. Der photographische Apparat muß einen Abstand wählen, auf den Blick und Gerbärde des Kruzifixus nicht gerichtet sind. Die Wirkung, wie sie der unmittelbar unter dem Kreuz Stehende erlebt, geht einfach verloren. Auf der Photographie ist Christi Blick nicht zu sehen, die Armstellung erscheint unverständlich, die gesamten Proportionen zerren sich ohne Grund in die Länge.

In dem ornamentalen Zug der deutschen Kunst begründen sich auch die merkwürdigen Übergänge, die, mit Umgehung der italienischen Renaissance, direkt von der Gotik zum Barock stattfanden. Grünewald spielt hier seine Rolle. Die beiden Heiligentafeln im städtischen Museum zu Frankfurt bilden in der deutschen Malerei eines der wichtigsten Mittelglieder zwischen Gotik und Barock. Sie stehen an der

[2]) Dagegen ist nicht zu übersehen, daß manche Gemälde auch wieder in den Museen gewinnen. Die altdeutsche Malerei gestattet keinen zu großen Abstand. Auf Hochaltären großer Kirchen gehen ihre Wirkungen meist verloren, wie sich das z. B. bei dem Hochaltarwerk des Freiburger Münsters empfindlich geltend macht. Auch vermochten die Maler, die oft in enger Werkstatt arbeiteten, selbstverständlich nicht immer den Forderungen großer Raumverhältnisse gerecht zu werden.

Linie, die von der frühen mittelrheinischen Plastik heraufführt und im Barock endigt. Ganz ornamental ist der heilige Cyriacus mit dem devotionshaft verkleinerten, vom Teufel besessenen Mädchen, ist ebenso sein Gegenstück, der heilige Laurentius, empfunden. Es ist der mittelalterliche Ornamentalismus, der aus ihnen spricht, aber schon im vollen Übergang in barocke Sprache begriffen. Grünewald verzichtete auf den Italianismus. Deshalb geht er auch nicht wie Dürer und Holbein in das starke Ausladen aller Formen. Da, wo er ausladend wird, wendet er die barocke Kurve an.

Aber auch im andern Lager, wenn man so sagen darf, zeigen sich verwandte Erscheinungen. Auch Baldung, über Dürer weitergehend, gerät von der gotischen Kalligraphie in die barocke Kurve (Verkündigung, Heimsuchung, Krönung Mariä des Freiburger Münster-Hochaltars, »Schmerzensmann« im Freiburger Museum). Dürer selbst gibt die Wendung dazu in der ganz barock gesehenen Christusgestalt des Dreifaltigkeits-Holzschnittes — man vergleiche dazu, wie Greco, dem offenbar der Dürer-Holzschnitt bekannt war, dieses figürliche Motiv für seinen »Gnadenstuhl« (Prado) behagte! — und der Krönung im Marienleben. Die Kunst um Dürer bis in die Kleinplastik hinein macht diese Wendung mit. Ein interessantes Beispiel dafür ist die Buchsstatuette der nackten Tänzerin oder Badenden aus der Sammlung Benoit Oppenheim-Berlin [3]), die mit ihren von Jacopo dei Barbari diktierten Formen auf den ersten Blick zwar recht renaissancemäßig anmutet, aber im weiteren Verlauf der Betrachtung sich als ein eben so echtes Werk der ganz von ornamentalem Stilgefühl erfüllten nordischen Kunst erweist. Auch sie steht an der Linie vom Miniaturstil zum Barock. Der ornamentale Zug, der in Relief und Schnitzaltar dominiert, geht eben so stark durch die deutsche Plastik, daß er sich auch in der vollrunden Freifigur behauptet.

Das Ornamentale ist gegenüber dem plastischen Element der italienischen und antiken Kunst ein Charakteristikum des Nordens. Und es ist das Bestimmende in der nordischen Auffassung des Formengesetzes. Diese Auffassung kann, weil von jener Italiens und Griechenlandes abweichend, nicht als eine geringere und fehlerhafte bezeichnet werden. Jedes Kunstwerk wird zur Mißbildung, wenn man es unter ein fremdes Gesetz zwingt. Es rechtfertigt sich nur aus seinem eignen Gesetz heraus. Und die Kunstgesetze sind nun einmal sehr verschiedene. Was uns heute noch fehlt, was wir erwerben oder vielmehr wiedererwerben müssen, das ist eine tiefere Einfühlung in den ornamentalen Ausgangspunkt des altdeutschen Kunstbegriffs. Wir müssen uns völlig von dem Gedanken freimachen, von der Einzelfigur aus urteilen zu wollen. Das Bild ist aus dem Raum konstruiert, aus den Raumverhältnissen ergeben sich die Maßverhältnisse der einzelnen Figuren. Und des weiteren: aus der

---

3) Max J. Friedländer, Eine deutsche Buchsfigur im Berliner Privatbesitz. Z. f. b. K. 1906, S. 221.

Raumbildung ergibt sich der Rhythmus für das Ganze. Ebenso auch in der Freiplastik. Hier ist aus dem imaginären Raumwürfel der Rhythmus gewonnen, in den sich die Figur nur einfügt, während in der italienischen und mehr noch in der antiken Plastik der Rhythmus raumbestimmend von der Figur ausstrahlt. Das Entscheidende bleibt somit der verschiedene Ausgangspunkt. Ein Thema, zu dessen Lösung von größter Wichtigkeit die Heranziehung perspektivischer Studien werden wird.

DIE MEISTER DES RÖMHILDER DOPPELGRABMALS

VON

ALEXANDER MAYER.

Mit 22 Abbildungen.

Einleitung.

Die künstlerische Gesinnung der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts war in Deutschland keine einheitliche. Mit ihrer sieghaften Anziehungskraft gewinnt die Formensprache der oberitalienischen Renaissance eine große Zahl bedeutender Künstler, während andererseits die Gotik, sich teils in barocker Weise weiterentwickelnd, teils vom neuen Stil unbewußt gemäßigt und akademisiert, noch immer weite Kreise behauptet. Sehr scharf treten sich die beiden Kunstanschauungen in Nürnberg entgegen, und insbesondere die Vischerwerkstatt läßt den Kampf der beiden Richtungen deutlich erkennen, obgleich die leitenden Persönlichkeiten der Gießhütte, sowohl der Vater als die Söhne, der neuen Kunst ausgesprochen näher standen. Häufig wurde dieses Neben- und Durcheinander an dem großen Hauptwerk, dem Sebaldusgrabe, besprochen, aber auch das andere bedeutende Monument der Werkstatt aus dieser Zeit zeigt den Kampf der Anschauungen in klarer Weise.

Das Doppelgrabmal[1]) des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth von Brandenburg erhebt sich in der Südkapelle der Stadtkirche zu Römhild in Thüringen. Es ist ein Hochgrab, in der in Deutschland üblichen Gestalt, mit der Architektur entnommenen Motiven. An der Tumba sind an den Langseiten je sechs, an den Querseiten je zwei Wappen angebracht. An den Ecken und in den Mitten der Langseiten befinden sich von je zwei Säulchen eingefaßte Nischen, in denen unter Baldachinen zehn Figuren stehen. Der ganze Sarkophag ruht auf sechs Löwen; seine Deckplatte ist mit der berühmten Darstellung Hermanns VIII.

[1]) Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Herzogtum Sachsen-Meiningen Bd. II, Jena 1904. Hierin ist auch die ältere Literatur zusammengestellt. Aus ihr ist besonders hervorzuheben Döbner, Die ehernen Denkmäler henneberg. Fürsten. München 1840.

und seiner Gemahlin geschmückt. An den vier Ecken befinden sich die Evangelistensymbole.

Von alters her wurde dieses Monument für die Vischersche Gießhütte in Anspruch genommen. Vor allem spricht für diese Zuweisung schon die Form des Sarkophages, welche dem 1496 datierten Ernstgrabmal in Magdeburg sehr ähnelt. Auch dort findet man die lange rechteckige Form, die an den Längs- und Querseiten mit Figuren geschmückt ist, zwischen denen sich die Wappen der Ahnen der Verstorbenen befinden. Allerdings steht in Magdeburg das Monument direkt ohne weiteren Übergang auf dem Boden, während die Römhilder Tumba auf sechs Löwen ruht. Die vier Ecken des Römhilder Grabmals schmücken oben die vier Evangelistensymbole, welche ganz genaue Kopien der Magdeburger sind. Auch auf die Übereinstimmung der Gewandmuster mit den auf anderen Platten befindlichen wurde hingewiesen und daraus mit Recht ebenfalls Schlüsse auf die Herkunft des Monumentes gezogen. Fügt man hinzu auch noch die Ähnlichkeiten im Figürlichen mit beglaubigten Werken der Vischer, auf die weiter unten detailliert eingegangen werden soll, so erscheint die Zuweisung des Monumentes an die Vischerwerkstatt vollkommen begründet.

Viel umstritten ist die Entstehungszeit des Werkes, für die wir keinerlei historische Beglaubigungen besitzen. Wir sind daher auf die Datierung der Deckplatte, den verschiedenartigen Zustand ihrer Lettern und auf die stilistischen Momente angewiesen. Erschwerend wirkt hierbei der Umstand, daß an den kleinen Statuetten drei Künstler tätig waren, deren Werke kaum gleichzeitig entstanden sind. Die Deckplatte, wohl sicher ein eigenhändiges Werk Peter Vischers, des Älteren, läßt sich am ehesten datieren. Sie trägt die Inschrift: ANNO DN̄I MCCCCCXXXV JAR AUF DEN FUNFT DAG DES MONATS APRILIS IST VERSCHIDEN DER HOCHGEBORN FURST UND HER HER HERMAN GRAVE UND HER ZU HENNEBERG: DEM GOT GENEDIG UND BARMHERCIG SEI AMEN. ANNO DN̄I MCCCCCVII AM XXV TAG APRILIS IST FERSCHIDEN DIE DURCHLEUCHTIG HOCHGEBORN FURSTIN UN̄ FRAU ELISABET KURFURSTLICH GEBORN MARGREVIN ZU BRANDENBURG GREVIN UND FRAU ZU HENNENBERG. DER GOT GN̄D AMEN Da zwar das Todesjahr der Markgräfin 1507 gegossen ist, vom Sterbejahr des Fürsten aber nur die Zahl 1500 gegossen wurde und die Zahl 35 erst später entstanden ist, wie der Zustand der Lettern beweist, kann man annehmen, daß die Deckplatte vor 1510 entstanden ist, da sonst wohl wenigstens die X gegossen worden wäre. Denselben Vorgang beobachtete der Künstler beim Monumente des Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern und seiner Gemahlin Magdalena in Hechingen; auch hier goß der Meister nur die Zahl 1500. Aber auch stilistisch sind gute Gründe vorhanden, das Monument in die Zeit von 1510 zu versetzen. Die Gestalt Hermanns ist nämlich ein unmittelbarer Vorgänger des berühmten 1513 entstandenen König Arthur in der Innsbrucker Hofkirche. Beiderseits sehen wir die freie lebendige Stellung mit dem leicht vorgestellten Spiel- und dem energisch





Abb. 4.
Antonio u. Tullio Lombardi. Detail vom Grabmal Vendramin.
Venedig.
S. Giovanni e Paolo.



Abb. 5.
Männlicher Heiliger. Römhild.

Abb. 1.
St. Philippus. Römhild.

aufgesetzten Standbein, in dem die gotische Unsicherheit bereits vollständig überwunden ist. Allerdings ist bei Arthur die Stellung noch eine Nuance unbefangener, was im Zusammenhang mit der noch renaissancemäßiger durchgeführten reichen Rüstung berechtigt, die Römhilder Platte etwas früher, also um 1510, festzusetzen. Jedenfalls ist aber die Römhilder Platte später als die Hechinger entstanden und nicht etwa umgekehrt. Denn bei aller Freiheit zeigen sich in der Figur des Hohenzollernfürsten noch Anklänge an die 1496 entstandene Figur des heiligen Georg auf der Grabplatte Johanns IV. im Dom zu Breslau, die auf der Römhilder Platte gänzlich fehlen. Ist die eigenhändige Urheberschaft Peter Vischers des älteren bei der Deckplatte kaum mehr zweifelhaft, so wurde der Entstehung der 10, die Tumba



Abb. 2. Kopf des heiligen Philippus. Römhild.



Abb. 3. Kopf des Apostels Johannes am Sebaldusgrab.

schmückenden kleinen Statuetten nie nachgegangen. Nur Bode[2]) hat auf die Ungleichheit und die teilweise »mangelnde Frische« der kleinen Figürchen hingewiesen, während die letzten Biographen Vischers es überhaupt nicht für nötig hielten, diese kleinen Statuen zu berücksichtigen. Aber auch unter diesen Gestalten befinden sich eigenhändige Werke des Altmeisters.

I.

Peter Vischer der Ältere.

Im ganzen sind es vier Figuren Philippus, ein unbekannter männlicher Heiliger, Christophorus und Maria, die man als Originalwerke Peter Vischers des Älteren in Anspruch nehmen muß. Ein Werk seiner besten Zeit ist die Figur des Philippus (Abb. 1), die man den hervorragendsten Kunstschöpfungen Vischers anreihen kann. Eine schlanke Jünglingsfigur ist mit einem antiken Gewand bekleidet, dessen Zipfel in großen Falten über den rechten Arm fällt; die Gestalt ist kontrapostisch bewegt. Das rechte unbekleidete Bein ist als Spielbein vorgesetzt, während das linke ruht. Auch die Hände sind zueinander in leichten Gegensatz gebracht. Der Kopf, von leicht gewellten Haaren umrahmt, ist nach der Spielbeinseite gewandt. Die ganze Gewand- und Standmotivbehandlung zeigt die Vischerschen Eigenschaften in klarer Weise. Besonders ist aber die Behandlung des Kopfes ein sicherer stilkritischer Beweis, der auf den alten Peter als Meister weist. Vergleicht man den Römhilder Heiligenkopf (Abb. 2) mit dem Kopfe des Johannes vom Sebaldusgrabe (Abb. 3), so findet man beiderseits eine beinahe gleiche Gesichtsbehandlung. Bei beiden Köpfen nimmt man

[2]) Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885.



Abb. 6. St. Christoph. Römhild.



Abb. 7. Maria mit dem Kinde. Römhild.

die gleiche Form, die gleiche massige Haarbehandlung, die vorspringenden Backenknochen, die beinahe linear geschwungenen Augenbögen, die ähnliche Nasen- und Mundbildung und das stark betonte Philtrum wahr. Aber auch der venetianische Einfluß und die Anregungen der Lombardi zeigen sich hier deutlich. Die Drapierung, die Gewandbehandlung und namentlich das Standmotiv stimmen wesentlich mit der Figur einer Tugend an dem nach 1493 entstandenen Grabmal Vendramin (Abb. 4) in San Giovanni e Paolo in Venedig überein.

Auch eine zweite Figur, die Gestalt eines männlichen Heiligen mit lockigem Haar (Abb. 5), weist, wiewohl künstlerisch wesentlich schwächer, auf Peter Vischer den Älteren als Meister hin. Auch hier sehen wir eine kontrapostische Behandlung, die allerdings nicht so geglückt ist, wie bei Philippus. Im Standmotiv sehen wir auch



Abb. 8. St. Barbara.



Abb. 9. Detail vom Relief der »Blindenheilung« am Sebaldusgrab.

hier Ähnlichkeiten mit der Figur einer Tugend vom Grabmal Vendramin. Das parallel gefaltete Untergewand und namentlich das Zusammengeschnürtwerden der Gewandmassen unterhalb des Knies, um sich dann gegen den Boden hin wieder zu erweitern, ist eine typisch venetianische Eigenheit.

Die Figur des heiligen Christophorus (Abb. 6) gehört ebenfalls mit Sicherheit dem Altmeister Vischer an. Sie zeigt das für Peter den Älteren charakteristische, von den Aposteln des Sebaldusgrabes her allgemein bekannte Greisenhaupt mit dem milden Gesichtsausdruck und den flatternden Haaren. Auch die venetianisierende Gewandbehandlung mit dem leicht durchgedrückten Knie und dem Zusammenfließen des Gewandes längs des Unterschenkels schließt die Figur den beiden vorher besprochenen eng an.



Abb. 11. Detail von der Grabtafel Peter Kmitas. Krakau. Dom.



Abb. 12. Detail vom Tucherrelief. Regensburg. Dom.



Abb. 10. Detail von der Grabtafel Peter Kmitas. Krakau. Dom.

Schließlich dürfen wir für den Altmeister auch Maria mit dem Kinde (Abb. 7) in Anspruch nehmen. Die Gewandbehandlung und die feine Modellierung der Hände verrät einen Meister von hoher Klasse; fließend umgeben die Gewänder den Körper und lassen ohne jede Manier seine Formen deutlich ahnen. Namentlich an der linken Seite befinden sich die parallel geschwundenen Falten, die ein beinahe untrügliches Merkmal der Figuren Peter Vischers bilden. Dieselben Falten zeigt auch die berühmte »Nürnberger Madonna« im Germanischen Museum, die aus der Nähe des Meisters stammt, deutlich. Schon an dem heiligen Laurentius des Magdeburger Grabmals finden wir diese Faltengebung und sie bleibt dem Meister bis zu den Prophetenfiguren des Sebaldusgrabes treu.

II.

Der venetianisierende Gehilfe (Hans Vischer?)

Weiter sind drei Figuren, die der heiligen Barbara (Abb. 8), der heiligen Katharina und des heiligen Königs Kaspar durch stilistische Eigentümlichkeiten eng miteinander verknüpft. Alle drei Figuren zeigen die venetianisierende Gewandbehandlung, wie wir sie von den Werken der Lombardi und den Stichen Barbaris und anderer kennen in in hohem Grade manirierter Form. Auch Peter Vischer hat diese Gewandbehandlung



Abb. 13. Mohrenkönig. Römhild.

gekannt und sie am Sebaldusgrabe bei seinen Frauenfiguren sowohl an den großen Reliefs der »Blindenheilung« und des »Eiszapfenwunders« als auch an zwei Tugenden und an einem der kleinen Sockelreliefs, dem »Konzert« geübt. Wenn diese Behandlung des Stoffes[3]), der sich wie feucht dem Körper anschmiegt, auch bei Vischer manchmal ein wenig zu Übertreibungen neigt, so versteigt sich der große Meister doch nie zu solchen unverstandenen Bildungen, wie sie der Römhilder Künstler, der die Werke der venetianischen Renaissance wohl keinesfalls aus eigener Anschauung, sondern nur durch die Vermittlung anderer Künstler und durch Stiche kannte, entstehen läßt. Vergleicht man z. B. die Figur der heiligen Barbara mit der des trauernden Weibes auf der »Blindenheilung« vom Sebaldusgrabe (Abb. 9), so tritt der Abstand in seiner ganzen Größe hervor. Der Römhilder Gehilfe erreicht durch die unverstandene Übernahme der venetianischen Eigenheit das Gegenteil davon, was er erreichen wollte, und was der Altmeister auch erreicht hat. Statt, daß die Körperformen möglichst klar kenntlich gemacht werden, wird die körperliche Gestalt verhüllt. Faltenbildungen, namentlich am Fuße der heiligen Barbara, erscheinen ganz unmotiviert und zeigen, verglichen mit den Reliefs der Sebalduslegende, unter deren Einfluß der Meister sicher stand, wie wenig er die Ziele dieser Gewandbehandlung erfaßt hat. Dadurch, daß bei seinen Figuren die Fußspitzen nie sichtbar sind, und die Fußstellung und Ponderation unklar ist, erreichen seine Gestalten auch nicht die kontrapostische Belebtheit von Peter Vischers Figuren.

Es drängt sich nun die Frage auf, ob und wo dieser Gehilfe in der Werkstatt noch tätig war. Wir finden seine Spuren auf zwei Werken, die unter den Erzeugnissen der Vischerschen Gießhütte eine ganz eigentümliche Stellung besitzen. 1521 und 1522 entstanden, zeigen sie in der Detailbehandlung Eigentümlichkeiten, die dazu bestimmen, an den beiden Reliefs nur die Komposition dem Altmeister zuzuschreiben. Peter Vischer der Ältere zeigt in der Behandlung der Gewänder und des Standmotives eine stetige Entwicklung, die man, von seinem Magdeburger Ernstgrab angefangen,

3) Weizsäcker, H., Peter Vischer, Vater und Sohn. Rep. f. Kunstwissenschaft. Bd. XXIII.

bis zu den skizzenhaften Prophetenfiguren des Sebaldusgrabes verfolgen kann. Die beiden Reliefs, das der Margareta Tucher von 1521 im Dom zu Regensburg, den Abschied Christi von Maria darstellend, und das der Familie Eißen von 1522 in der Ägidienkirche zu Nürnberg, die Beweinung Christi darstellend, bleiben jedoch hinter den Gestalten des Sebaldusgrabes an Unbefangenheit derartig zurück, daß schon Bode eine Mithilfe anderer Hände nicht ausschloß. Auch an diesen beiden Reliefs findet man die gekünstelte Gewandbehandlung des Römhilder Gehilfen, wenn auch nicht in ganz so exzessivem Grade. Man beachte die durchgedrückten Kniee der Frauen auf dem Relief der Beweinung Christi, und die Frauenfigur rechts auf dem Regensburger Relief mit den Parallelfalten unterhalb des Gürtels und der unklaren Ponderation. Der Frauenkopf rechts zeigt im Gesichtsschnitt auffallende Ähnlichkeit mit dem Profil der heiligen Katharina in Römhild. Auch technisch findet man die Vorliebe für Gravierungen; so zeigt das Kreuz auf dem Relief der Ägidienkirche genau dieselbe Maserung wie das Rad der Römhilder Katharina. Die männlichen Figuren, die, wie schon erwähnt, nicht in die Entwicklung Peter Vischers hineinpassen, daher auch nicht als seine eigenen Werke zu betrachten sind, gewinnen noch an Interesse durch einen Vergleich mit der Tafel Peter Kmitas in der Kathedrale zu Krakau, einer Tafel, deren Einordnung in das Vischersche Werk sich große Schwierigkeiten entgegengesetzt haben. Die unter den beiden Seitenbaldachinen befindlichen Gewandfiguren der Apostel Petrus und Paulus (Abb. 10 u. 11) stimmen nicht nur in der allgemeinen Gewandbehandlung und Auffassung mit der Regensburger Platte überein, sondern sie sind in den beiden Figuren links (Abb. 12) genau kopiert. Sogar die eigentümliche Handstellung des einen Apostels mit dem weggespreizten Finger ist genau wiederholt. Hierdurch erscheint auch die Platte des Kmita und die ihr nahestehenden anderen Platten in den Krakauer Kirchen in die Zeit um 1520 versetzt, die übrigens auch in der Gravierung — man vergleiche die Maserung auf der Platte Peter Salomons — auf die oben besprochenen Werke hinweisen. Die



Abb. 16. S. Sebaldus. Wien. Hofmuseum.



Abb. 17. Kopf des heiligen Königs Melchior.



Abb. 18*). Kopf des S. Sebaldus. Wien. Hofmuseum.

Datierung der Krakauer Platten in die Zeit zwischen 1500 und 1505 und die daran geknüpften Hypothesen können wohl kaum weiter aufrechterhalten werden, und man muß sogar noch über die Simonschen Datierungen [4]) herausgehen. Die Hand dieses Gehilfen findet man auch noch auf dem Taufbecken zu Ochsenfurt [5]). Das Halbrelief der Maria mit dem Kinde stimmt in der Gesichts- und Gewandbehandlung in hohem Grade mit den beiden Römhilder Frauenfiguren überein; beiderseits findet man die eigentümliche Gesichtsbildung, den stumpfen Ausdruck und das leblose Auge. Auch der Kopf des Apostels Andreas an dem Ochsenfurter Taufbecken stimmt auffallend mit dem Kopf des Römhilder Königs Kaspar überein. Die in gleichem Stil gehaltene Figur des hl. Wolfgang auf demselben Taufbecken steht in der Gewandbehandlung Hans Vischers signierter Platte des Sigismund von Lindenau im Dom zu Merseburg [6]) so nahe, daß man die Vermutung nicht von der Hand weisen kann, daß der Römhilder Gehilfe mit Hans Vischer identisch sei. Diese Hypothese gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß Hans Vischer kein erfinderischer Künstler war und, sobald er selbständig tätig war, sich immer an Vorbilder aus der Gießhütte hielt, die er in durchaus unorigineller Weise verwandte und in der Regel recht ballhornisierte.

*) Die Aufnahme verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Kustos Dr. J. Herrmann.

4) Simon, K. Die Vischerschen Grabplatten in Krakau. Rep. f. Kunstwissenschaft Bd. XXIX.

5) Abbildungen bei Stoedtner »Deutsche Kunst in Lichtbildern«. Nr. 31037, 31199, 31411.

6) Abbildung bei Stoedtner 28369.



Abb. 19. Detail vom Relief des »Weinwunders« am Sebaldusgrab.



Abb. 20. Detail vom Relief der »Bestrafung« am Sebaldusgrab.



Abb. 14. Hlg. König Melchior.

III.

Der »Meister der bärtigen Heiligen«.

Einer dritten Hand begegnet man an dem Mohrenkönig (Abb. 13), dem heiligen König Melchior (Abb. 14) und dem heiligen Jakobus (Abb. 15). Die drei Figuren zeigen einen entschieden altertümlichen Stil, der von der Renaissance ziemlich unberührt scheint und durch den eigentümlichen Gewandstil mit der eckigen Faltenbildung sowie durch das archaisierende Standmotiv mit den senkrecht aufeinandergesetzten Füßen deutlich charakterisiert wird. Der ganze Stil ist dem Kunstcharakter Peter Vischers des Älteren selbst in seinen früheren Werken vollständig fremd. Betrachtet man beispielsweise den Mohrenkönig, so



Abb. 21. Detail vom Relief des »Weinwunders« am Sebaldusgrabe.

fällt sofort das nicht ganz klar disponierte Gewand und namentlich die unter dem linken Arm beginnende kühn geschwungene Gewandfalte auf, die viel eher an spätgotische Bildungen aus dem Kreise von Veit Stoß, als an Vischers Figuren mit ihrer ruhigen Gewandung gemahnt. Auch die beiden bärtigen Figuren zeigen in Standmotiv, Gewandbehandlung und Gesichtsbildung große Ähnlichkeit. Der bärtige König, die künstlerisch wohl am höchsten stehende Gestalt dieser Statuettengruppe, leitet zu einem anderen Werke über. Im Wiener Hofmuseum befindet sich eine Figur in Pilgertracht, die aller Wahrscheinlichkeit nach den heiligen Sebaldus (Abb. 16) darstellt[7]). Fußstellung und Gewandbehandlung schließt sie den beiden bärtigen Römhilder Figuren eng an. Gewißheit, daß derselbe Künstler die Gestalten geschaffen hat, entsteht aber, wenn man die Köpfe des Wiener Sebaldus und des Römhilder Melchior (Abb. 17 u. 18) vergleicht. Beiderseits findet man dieselbe Gesichtsbildung mit den vorspringenden Backenknochen und das eigentümlich spiralenförmig

[7]) v. Schlosser I., Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des A. H. Kaiserhauses. Wien 1910. Bd. I.



Abb. 15. St. Jakobus.



Abb. 22. Detail vom Relief der »Bestrafung« am Sebaldusgrabe.

sich ringelnde Barthaar der über Holzmodellen gegossenen Figuren. Wie bereits von Ilg[8]) angedeutet wurde, besteht ein Zusammenhang mit den kleinen Figuren der silbernen Kapelle in Innsbruck. Jedoch kann man Ilg nicht folgen, wenn er den Meister mit Jörg Kölderer identifiziert; seiner Hand entstammen wohl nur die Gestalten Josts und Reichards[9]), die aus den wesentlich später entstandenen anderen Statuetten deutlich herausfallen. Bis ein glücklicher Zufall den Namen des Künstlers aufhellt, muß man sich damit bescheiden, ihn »Meister der bärtigen Heiligen« zu nennen. In bezug auf seine allfällige Zugehörigkeit zur Familie Vischer kann man hierüber derzeit kaum auch nur Vermutungen aussprechen. Was jedoch die Zeit seiner Wirksamkeit betrifft, so würde sie seine Identifizierung mit dem »vorrömischen« Hermann nicht ausschließen.

Der »Meister der bärtigen Heiligen« gewinnt noch dadurch an Bedeutung, daß sich seine Spuren auch am Sebaldusgrab nachweisen lassen. Unter den vier großen

---

8) Ilg., Album von Objekten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des A. H. Kaiserhauses.

9) Abbildungen bei Schönherr, Geschichte des Grabmales Kaiser Maximilians I. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses. Bd. XI.

erzählenden Reliefs der Sebalduslegende geht wohl die »Bestrafung des Spötters«, die von den drei anderen Reliefs stark abweicht, auf den »Meister der bärtigen Heiligen« zurück, trotzdem er sich hier der Technik des ganzen Grabmals in genau derselben Weise angepaßt hat, wie Peter Vischer d. Ä. in Römhild, der an diesem Werke angewandten Technik. Das Relief »Die Bestrafung des Spötters« unterscheidet sich von den anderen drei Reliefs in der Komposition der ganzen Darstellung und in der Stilisierung der einzelnen Figuren in grundlegender Weise. Die drei Darstellungen zeigen in der Anordnung stets vier klar disponierte Figuren, ebenso wie das wahrscheinlich von Peter Vischer herrührende Relief mit der »Erweckung des heiligen Pietrowin« am Grabmal des Kardinals Kasimir in Krakau. Das Relief der »Bestrafung« hingegen zeigt eine vielfigurige, wenig klare Komposition. Ferner weicht auf dem Bestrafungsrelief die Charakterisierung des Heiligen von der auf den anderen drei Reliefs ab. Auch im Gesamteindruck vermißt man die ergreifende Innigkeit, an deren Stelle ein allzu stark betontes Pathos tritt. Was nun die Stilisierung der einzelnen Gestalten anbelangt, so weisen die drei Reliefs Vischers alle Charakteristika seiner anderen Schöpfungen, namentlich am Sebaldusgrab, nämlich die fließende, glatt anliegende, venetianisierende Gewandung und die klaren Standmotive auf. Auf dem Relief der »Bestrafung« zeigen jedoch die einzelnen Figuren mehr zu eckigen Formen neigende Faltenbildungen sowie eine nicht ganz klare Ponderation. Besonders deutlich wird der Unterschied, wenn man beispielsweise die männliche Gestalt links am Relief des »Brotwunders« Peter Vischers (Abb. 19) mit einer Figur aus der Darstellung des »Meisters der bärtigen Heiligen« (Abb. 20) vergleicht. Auf der einen Seite die leichte, souveräne Stoffbehandlung mit den langen sicheren Falten, wobei unter dem dünnen Gewand das klare Standmotiv deutlich sichtbar wird. Auf der anderen Seite eine schwere Gewandbehandlung mit langweiligen Parallelfalten des Untergewandes und eckigen des Oberkleides bei unkontrapostischer, beinahe symmetrischer, dabei gezwungener Haltung. Auch in der Gesichtsbildung sind grundlegende Unterschiede vorhanden. Bei Vischer, das gewohnte, von Bart umwallte lächelnde idealisierte Greisenhaupt (Abb. 21); bei dem anderen Meister (Abb. 22) eine kalte Gesichtsbildung. Speziell die Behandlung des Barthaares findet man bei Vischer nirgends in ähnlicher Weise. Das Ringeln des Bartzipfels erinnert in ausgesprochener Weise an die Köpfe Baltasars und des Wieners Sebaldus. Der Meister kann eben, trotzdem er sich hier der am Sebaldusgrabe geübten Technik anschließt, seine Herkunft als Schnitzer nicht verleugnen. Die allgemeine Stilisierung stimmt jedoch deutlich mit dem Kopf des Römhilder heiligen Jakobus überein. Die eckige Faltengebung hingegen zeigt mit der Baltasars hervorstechende Ähnlichkeit. Bestimmen einen schon diese Merkmale, das Relief dem »Meister der bärtigen Heiligen« zuzuschreiben, so wird man darin noch dadurch bestärkt, daß die männliche Figur im Vordergrund links mit der Gestalt des Heiligen Jost in Innsbruck sehr nahe zusammenfällt.

So sehen wir an dem Römhilder Denkmale drei verschiedene Künstler neben-

einander wirken, die für die damalige Zeit und das Nebeneinander in ihr geradezu typisch sind: den genialen Künstler, der Fremdes selbständig aufnimmt und zu Neuem verarbeitet, dann den befangenen Gehilfen, in dessen Händen die italienischen Anregungen beinahe zu Karikaturen werden, und schließlich den archaisierenden Meister, dessen Schöpfungen von den neuen Impulsen beinahe unberührt bleiben. Für die Geschichte der Gießhütte besitzt aber dieses Werk eine besondere Wichtigkeit. An keiner anderen Schöpfung der Werkstatt nämlich können wir die einzelnen Hände so unbeeinflußt voneinander beobachten, und vielleicht besitzen wir in diesem thüringischen Monument für die schließliche Entwirrung der Vischer-Frage den »Stein von Rosette«.

DER HOCHALTAR IN DER KATHOLISCHEN PFARRKIRCHE ZU KOSCHMIN (PROVINZ POSEN).

VON

Dr. CURT HORN.

In seinem grundlegenden Buch über Veit Stoß hat Loßnitzer nur im Vorübergehen einen Altar erwähnt, der meines Erachtens eine genauere Würdigung verdiente. Er nennt den Koschminer Altar in dem einen Satz, in dem er ihn erwähnt, ein »trocknes Werk«. Hätte er je das Original gesehen, so hätte der Schnitzaltar sicherlich auf ihn einen gewaltigeren Eindruck gemacht, als ihn die Abbildung in Kohtes »Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen« III, 319 hervorzurufen vermag. Vor allem läßt die Abbildung gar nicht die plastische Schönheit des Werkes hervortreten.

Schon Kohte schreibt a. a. O. das Bildwerk »einem bedeutenden süddeutschen Bildhauer vom Ausgang der 15. Jahrhunderts« zu. In der kunstgeschichtlichen Übersicht des 1. Bandes geht er weiter und sagt dort S. 73: »Das große Bildwerk des Todes Mariae im Hochaltar der Pfarrkirche in Koschmin blieb zum Glück erhalten, dessen Urheber zu den tüchtigsten süddeutschen Bildhauern vom Ausgange des 15. Jahrhunderts zählte, ja, wie manche Beziehungen zu dem Marienaltare des Veit Stoß in Krakau vermuten lassen, diesem Künstler selbst nahe gestanden zu haben scheint.« Diese Beziehungen sind meines Erachtens sogar so bedeutend, daß man vielleicht zu dem Ergebnis kommen kann, daß der Altar, wenigstens in der Komposition und den Hauptfiguren, ein echtes Werk des Veit Stoß ist.

Man muß also von einer Vergleichung unseres Altars mit dem Marienaltar in Krakau ausgehen. Sehen wir zuerst auf die Zusammensetzung des ganzen Altarwerkes, so ist bei beiden Altären das in einen Rundbogen gesetzte Schnitzwerk



Abb. 1. Der Koschminer Altar.

noch einmal in ein Rechteck eingestellt. In Koschmin ist die ganze Umrahmung des Bildwerkes bei der Renovierung der Kirche im Jahre 1677 in Renaissanceformen erneuert. Der Bogen, der in Krakau mit gotischen Figuren geschmückt ist, ist hier mit ganz unbedeutendem Renaissanceornament bedeckt. In den Zwickeln zwischen Bogen und Rechteck sitzen in Krakau die Heiligen Hieronymus und Stanislaus, in Koschmin sind barocke Engel eingesetzt. Gleich unförmige Engelsgestalten

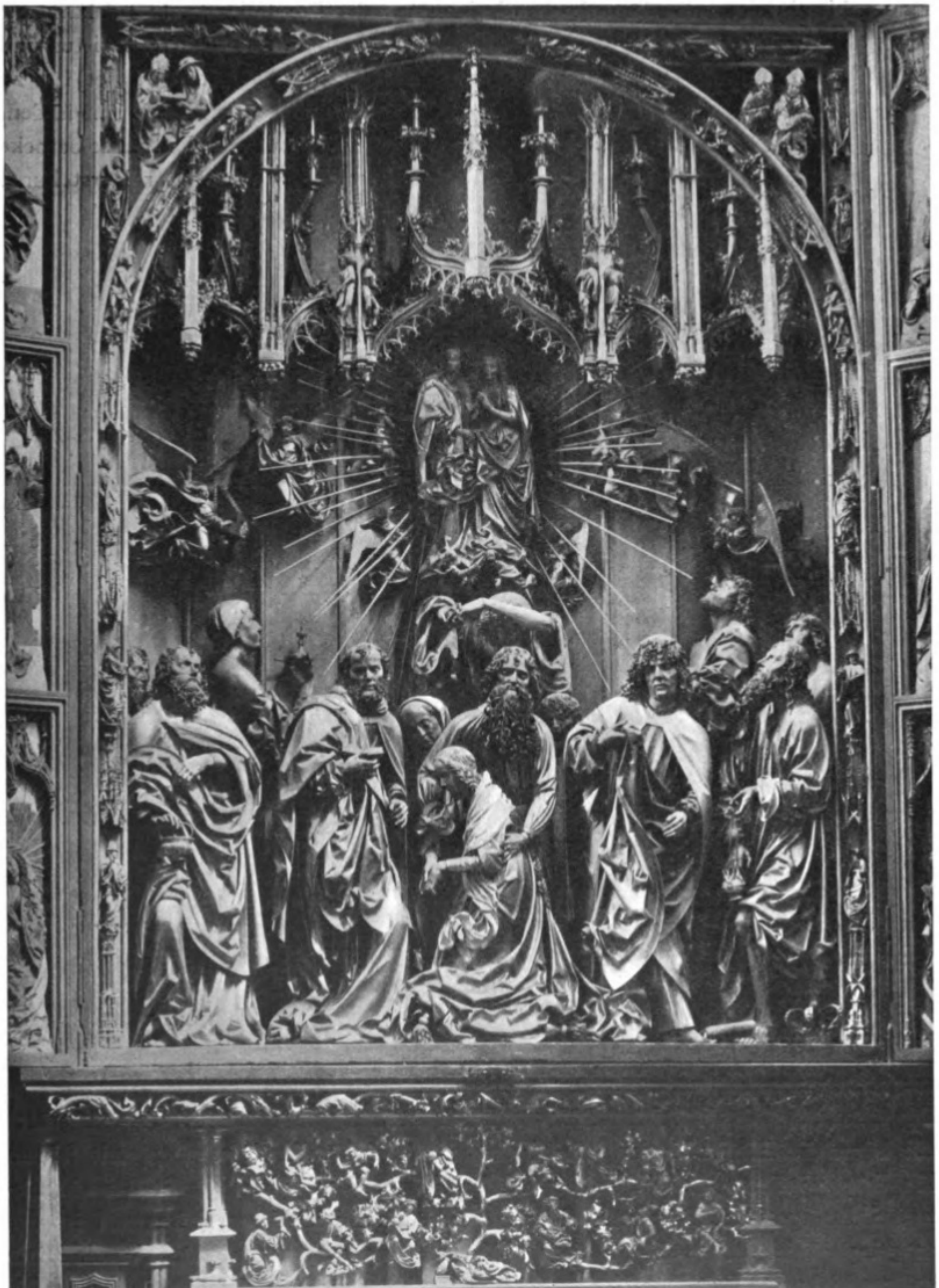


Abb. 2. Der Marienaltar in Krakau.

bilden hier in einem Wolkengekraus die Krönung der Darstellung. In Krakau füllt eine gotische Fialenkrönung den oberen Bogen, unter ihr in der Mitte Christus und Maria auf einem von 4 Engeln gehaltenen Tuch, das wolkenartig gefaltet ist, zu Seiten je 2 fliegende Engel. In Koschmin fehlt diese Szene; war sie vielleicht in dem alten Altar da? Dann hätte der Bogen höher gezogen sein müssen. Die ganze barocke Szene ist sonst eine stilisierte vereinfachte Wiedergabe der Krakauer Darstellung. Auch hier wie in Krakau je 2 Engel seitlich, die Wolken sind eine Reminiszenz an das von den Engeln gehaltene Gewand, worauf auch noch das Engelsköpfchen in der Mitte der unteren Wolkenlinie hindeutet (vgl. Abb. bei Kohte). Auch die Strahlenglorie ist da — nur Jesus und Maria fehlen und sind durch einen segnenden Engel ersetzt. Rechts unten sieht aber ein in die Knie gesunkener Apostel verzückt zum Himmel. Der gedankliche Zusammenhang des Bildes würde diese Verzückung nicht erklären, wenn nur von Anfang an eine dekorative Engelsglorie dort gewesen wäre. Der Blick des Apostels kann nur auf die Verklärung der Maria gerichtet sein. Nun ist auch 1677 in den Altar über dem Bildwerk eine ähnliche Szene angebracht worden zwischen den Statuen der Heiligen Lorenz und Florian, während zu seiten des Schnitzwerkes die Heiligen Adalbert und Stanislaus stehen. Die Szene von 1677 ist wohl nur eine Nachbildung einer alten Verklärungsszene. So liegt also die Vermutung nicht sehr fern, daß die ganze renaissancisch-barocke Einkleidung des Altars eine stilisierte Übertragung der alten gotischen Umrahmung ist, und daß diese ganz ähnlich der des Krakauer Altars gewesen ist.

Fassen wir nun die Gruppe ins Auge. Hier entstand für den Künstler eine Schwierigkeit: Der Koschminer Altar mußte mit kleineren Dimensionen rechnen, dagegen durfte die feststehende Zahl der Personen nicht beschränkt werden. Schon daraus ergab sich die Notwendigkeit, Figurengruppen mit höher und tiefer stehenden Figuren zu bilden. Auch in Krakau sind deutlich solche Gruppen gebildet, aber die Komposition ist flächenhaft in eine Linie gestellt, aus der 3 Apostel schematisch hervortreten, ohne daß man sich klar wird, warum die 3 so viel größer sind. Meiner Ansicht nach zeigt sich in Koschmin ein besseres perspektivisches Sehen, auch sind die Personen in nähere Beziehung zueinander gestellt. Die ganze Komposition ist freier und überzeugender geworden. Den tüchtigen Meister aber verraten deutlich die einzelnen Figuren in ihrer trefflichen Charakterisierung. Sehen wir zuerst auf die Mittelgruppe. Wie in Krakau hält ein Apostel die zusammengesunkene Maria. Die linke Hand ist in beiden Fällen auf den Rücken gelegt, mit der rechten stützt die Figur die Hände Marias. In Krakau ist Maria im Profil gegeben, mit feinem länglichem Gesichtstyp. Der Faltenwurf des Gewandes zeigt jenes für Stoß so charakteristische »gotische Barock«. Ebenso unmotiviert wie dieser Faltenwurf ist das umgelegte Tuch, dessen Ende, wie vom Winde bewegt, herumflattert. Der die Maria stützende Apostel mit dem Korkenzieherbart schaut ziemlich gleichgültig drein. Die Koschminer Gruppe ist weit mehr verinnerlicht. Der Apostel hält in tiefer Teil-

nahme und Schmerz die zusammensinkende Jungfrau. Maria ist auch hier mit Mantel und Tuch bekleidet. Der Mantel im gleichen »gotischen-Barock«, das Tuch jedoch natürlich über den Arm geschlagen. Überraschend aber ist der ganz andere Marientyp. Das ovale, hier nur in halbem Profil gegebene Gesicht ist von einem schmalen Haarstreifen umrahmt, hinter dem ein Tuch den Kopf bedeckt. Dieser Typ ist nicht das Werk eines Schülers, er ist uns bei Veit Stoß sehr gut bekannt: es ist der Typ der Madonna des Rosenkranzes in St. Lorenz zu Nürnberg.

Vor der Madonna kniet Thomas; ich konnte nicht genau erkennen, ob die Gürtelspende hier erfolgt. Über ihm steht Petrus mit seinem modernen Weihpinsel, der mit seinem rechten Arm den Mantel beiseite wirft. Auf der anderen Seite sehen wir einen Apostel mit einem aufgeschlagenen Buch, über das er jedoch wegsieht. Der Vergleich dieser Figur mit der entsprechenden des Krakauer Altars zeigt, wie weit in Koschmin der Künstler im Vereinfachen der Motive gegangen ist. Auch hier hält der Apostel unter dem Buch seinen Mantel; wie viel natürlicher und einfacher ist hier Bewegung und Faltenwurf gegenüber der Pose des Krakauer Altars! Sehr auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen dem rechts Knienden in Koschmin und dem an gleicher Stelle Stehenden in Krakau. Der ganze Oberkörper ist in Koschmin fast kopiert: die Kopfhaltung, der Kopftyp, die herabfallenden Haarsträhnen, der Faltenwurf des Ärmels, der umgeschlagene Ärmel — all das haben beide Werke gemeinsam. Und doch — trotz dieser Gleichheit der Motive — ist wieder die Koschminer Figur freier gestaltet. Die gezierte Handhaltung wird dadurch beseitigt, daß der Kniende ein Buch erhält; der riesige Korkenzieherbart weicht dem Vollbart. Auch das Motiv des unter dem Kleid — in Krakau nackt — hervortretenden Knies wiederholt sich in Koschmin bei dem Knienden in ganz natürlicher Weise. Die unbefriedigende linke Eckfigur ist wohl einem Schüler zuzuschreiben. Rechts hinter dem die Maria haltenden Apostel sehen wir einen schönen Kopf mit Hut, wohl St. Jacob. Die Figur erinnert an die fränkische Plastik, etwa an Riemenschneider. Die rechts von ihm stehende Figur der oberen Reihe hat im Original durchaus nicht das schreckliche Gesicht, wie es die Abbildung bei Kohte zeigt. Einen wertvolleren Aufschluß gibt uns noch die am weitesten rechts stehende Figur mit abgewandtem Kopf. Es fällt sofort das Perückenhafte des Haares auf. Wenn wir uns die Abendmahlsdarstellung von 1499 in St. Sebald zu Nürnberg betrachten, so sehen wir dieselbe Art der Haarbehandlung.

Wenn wir im ganzen nun noch einmal den Blick auf den Altar werfen, so können wir wohl kaum noch von einem trockenen Werk reden. Im Gegenteil sehen wir hier Ergebnisse des höchsten Könnens des Veit Stoß vor uns. Bei dem kleinen zur Verfügung stehenden Raum ist die kompositionelle Anordnung meisterhaft gelungen. Nicht daß ich meinte, der ganze Altar sei ein Werk des Nürnbergers — auch hier haben wie in Krakau die Gesellen mitgearbeitet. Wieweit diese Mitarbeit geht, wage ich nicht zu entscheiden. Die Entstehung des Werkes denke ich mir in den

allerletzten Jahren des 15. oder allerersten des 16. Jahrhunderts. In dieser Zeit hat V. Stoß in Großpolen gearbeitet: In Gnesen schuf er für den 1493 verstorbenen Erzbischof Zbigneus Oleśnicki die Grabplatte im Dome. Den Koschminern gefiel wahrscheinlich der Krakauer Altar so gut, daß sie eine ähnliche Darstellung für ihr Gotteshaus wünschten. Da sie nicht soviel Geld hatten, mußte das Werk sich natürlich in bescheidenerer Größe halten. Der Meister gab ihrem Wunsche entsprechend eine freie Replik des Marienaltars, in der sich bereits die erwähnten charakteristischen Züge seiner späteren Kunst zu Worte melden. Archivalische Notizen fehlen leider ganz.

Das Original hinterläßt einen wundervollen Eindruck, der nur durch die stilwidrige Einrahmung gestört wird. Es sei erwähnt, daß in der Provinz Posen noch eine Reihe gotischer Schnitzaltäre vorhanden sind. So sind der Altar in Kosten und der Altar der St. Adalbert-Kirche in Posen tüchtige Werke, die aber nicht dem Koschminer gleichwertig sind. Vielleicht kann ein späterer Aufsatz die Schnitzaltäre einmal zusammenfassend behandeln.

LITERATUR.

Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung von **Joseph Gramm.** Freiburg i. B., Herdersche Verlagsbuchhandlung, 1912.

Mit vollem Recht könnte der Verf. das vorliegende Buch als einen Beitrag zur Entwicklung der Landschaftsmalerei und der Bildkomposition bis zum ausgehenden 16. Jahrhundert bezeichnen, so weit geht es über den Rahmen hinaus, der ihm durch den Titel gesteckt ist; denn Fragen der Figurengruppierung und Komposition, der Raumgestaltung, der Licht- und Farbenverteilung nicht minder als der eigentlichen Entwicklung der Landschaftsmalerei von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer vollen Entwicklung werden hier mit großer Gründlichkeit und umfassender Kenntnis der Literatur und der Monumente behandelt. Allerdings muß hier festgestellt werden, daß das Eingehen auf so viele verschiedenartige Probleme den eigentlichen Gegenstand nicht immer klar hervortreten läßt und das Verständnis der Entwicklung des Idealen in der Landschaftsmalerei stellenweise recht erschwert. Dazu kommt noch, daß die Arbeit des Verf. mit dem Zeitpunkt abbricht, wo uns die ideale Landschaft als selbständiges künstlerisches Gebilde entgegentritt, und daß wir daher nur über ihre Anfänge, nicht aber über das eigentliche Ziel der Entwicklung aufgeklärt werden.

In der Natur derartiger genetischer Untersuchungen ist es begründet, daß der Fachmann so weit zurückgreift, als es das Material zuläßt; immerhin wäre es aber richtiger gewesen, der Verf. hätte die Entwicklung der Landschaftsdarstellung bei den Ägyptern, Assyrern und Griechen nur in einem allgemeinen, die Grundzüge der Entwicklung zusammenfassenden Abriß gegeben und hätte sich bei der letzteren mit dem allerdings spärlichen Monumentenmaterial begnügt, statt die griechische Landschaftsmalerei aus literarischen Quellen zu rekonstruieren. Die römisch-kampanische Malerei hätte jedenfalls einen ausreichenden Stützpunkt für weitere Untersuchungen abgeben können, wobei die Kunst des Mittelalters wiederum nur in ihren allgemeinen Umrissen charakterisiert zu werden brauchte, denn schließlich ist der landschaftliche Stil der Zeit bis zu Giottos Auftreten mit seiner enumerativen Darstellungsweise dem Prinzip der idealen Landschaft geradezu entgegengesetzt. Die Definition, die der Verf. in seiner Einleitung vom Wesen der idealen Landschaft gibt, indem er sagt, sie sei eine auf Grund ethischer Vorstellungen mit freier Benutzung der Naturvorbilder nach künstlichen Gesichtspunkten bildmäßig gestaltete Landschaft, mag wohl im wesentlichen das Richtige treffen, in seinen Ausführungen aber hat er den Begriff Landschaft viel zu weit gefaßt, wenn er aus dem Zusammenhang gerissene landschaftliche Einzelmotive zum Gegenstand seiner genetischen Untersuchungen macht. So geht es meiner Ansicht nach nicht an, den Parnaß Rafaels in die Kette der Entwicklung der Landschaftsmalerei einzufügen, weil dort einige Bäume angebracht sind, denen die Aufgabe zufällt, die Figurengruppen kompositionell zu gliedern, und ebensowenig kann jene Terrainwelle auf der Erschaffung Adams in der Sixtinischen Kapelle als eine Vorläuferin der idealen Landschaft angesehen werden, weil sie ergänzend zu der Figurenkomposition hinzutritt.

Hier fehlt der Begriff des Landschaftlichen, das sich als Zusammenfassung der Einzelmotive zu einem Ganzen, als ihre Unterordnung unter ein leitendes Prinzip auffassen läßt. Ein Baum macht noch ebensowenig eine Landschaft wie drei Bäume, wenn wir diese Motive nicht gefühlsmäßig mit der umgebenden Natur in Zusammenhang zu bringen vermögen, wenn wir sie nicht als eins mit ihr empfinden. Darum werden wir auch die landschaftlichen Andeutungen auf der Erschaffung Adams oder dem Sündenfall nicht als Landschaften ansehen können, wenn sie auch mit der figürlichen Darstellung zu einem höchst wirkungsvollen Ganzen zusammengeschlossen sein mögen. Verweilt der Verf. wohl zu lange bei der römischen Schule der Hochrenaissance, so werden die Venezianer und die Niederländer des 16. Jahrhunderts im Verhältnis zu stiefmütterlich behandelt, auch scheint mir der Verf. das Bild der Entwicklung bei letzteren nicht unwesentlich zu verschieben. So kann Pieter Brueghel wohl kaum mit der Entwicklung der idealen Landschaftsmalerei in Verbindung gebracht werden. Die Größe Pieter Brueghels scheint mir vielmehr darin zu liegen, daß er einer der ersten war, die der schlichten niederländischen Landschaft zum Siege verhalfen, und die phantastischen Bergformationen, die er auf seinen Jahreszeitenbildern und in der Bekehrung Sauls darstellte, dürften wohl mehr Überbleibsel jener phantastischen Richtung sein, wie sie hauptsächlich durch Joachim Patinir und Herri met de Bles vertreten wurde, als die Vorläufer einer späteren idealen Landschaftsmalerei. Das geht auch wohl zur Genüge aus dem Umstand hervor, daß die Nachfolger P. Brueghels d. Ä., wie Pieter Brueghel d. J., Jacob Grimmer, vor allem aber die Holländer, die sich eng an die Richtung dieses Meisters anschließen, wie Hendrik van Averkamp und Esaias v. d. Velde fast ausschließlich Vertreter des Paysage intime sind, während wir vorläufig nicht imstande sind zwischen Pieter Brueghel d. Ä. und einem Vertreter der idealen oder phantastischen Richtung eine Verbindung herzustellen. Jedenfalls kann Jan Brueghel d. Ä. gerade auf diesem Gebiet nicht als Nachfolger seines Vaters angesehen werden, denn in seiner idealen und phantastischen Richtung steht er in viel höherem Grade mit den Brüdern Bril mit Gillis v. Couinxloo in Zusammenhang als mit jenem. Beiläufig sei hier bemerkt, daß der dunkle Ton auf dem Frühlingsbild in der Gemäldesammlung des A. H. Kaiserhauses in Wien, den der Verf. so sehr bewundert, dem Bilde ursprünglich gar nicht eigen war. Dasselbe war früher viel heller als es jetzt ist und erhielt seine dunkle Färbung erst zu einer Zeit, wo man auf einen sogenannten Galerieton großen Wert legte, durch eine verunglückte Behandlung mit Aloe, einem Mittel, das seinerzeit als besonders geeignet angesehen wurde, den Bildern einer Galerie einen einheitlichen Ton zu geben. In diesem Falle war er zu tief ausgefallen. Vorsichtiger hätte der Verf. auch bei der Beurteilung des gegenwärtigen Zustandes der späteren Venetianer sein können. An sich ist es ja geistreich bemerkt, daß die Lichtfreudigkeit der früheren venetianischen Meister bei Tintoretto einem Kampf zwischen Licht und Finsternis Platz macht, während bei den Bassani letztere die Oberhand behält; ob dies aber den tatsächlichen Verhältnissen auch wirklich entspricht, erscheint mir doch recht zweifelhaft. Wie Frimmel in seiner Gemäldekunde ausführt, kam die Untermalung mit Bolus um das Ende des 16. Jahrhunderts allgemein in Anwendung. Tintoretto und die Bassani haben sie sicher geübt, und daraus ist es auch wohl zu erklären, daß die Werke dieser Meister dem Nachdunkeln in einem ungleich höheren Grade ausgesetzt waren, als die Arbeiten ihrer Vorgänger. Wie ein Werk Tintorettos in seiner ungeschmälerten Wirkung ausgesehen haben mochte, das zeigt uns beispielsweise das Wunder des heiligen Markus in der Akademie zu Venedig, wo von einem Kampfe der Finsternis gegen das Licht wohl kaum etwas zu bemerken ist, und ebenso müssen auch die Arbeiten der Bassani ungleich heller gewirkt haben, als die Lasuren und die feineren

Übergänge noch deckend über dem Bolusgrund lagen und die Glanzlichter noch nicht isoliert aus der dunklen Umgebung hervorstachen. Hier rächt es sich, daß der Verf. augenscheinlich zu wenig Wert auf die Untersuchung der Gemälde nach ihrer Technik und ihrem Erhaltungszustand gelegt hat.

Abgesehen von diesen kleinen Mängeln muß man der Arbeit aber nachrühmen, daß sie auf einer sehr eingehenden und umfassenden Kenntnis der Monumente sowie der Literatur beruht, und daß vor allem die Bilderbeschreibungen oft einen hohen künstlerischen Wert besitzen. *F. von Schubert-Soldern.*

Adolf Philippi. Der Begriff der Renaissance. Daten zu seiner Geschichte. 174 S. 8° mit 24 Bildertafeln. Verlag E. A. Seemann. Leipzig 1912.

Der Titel dieses sehr verdienstvollen Buches könnte zu einem Mißverständnis führen: es handelt sich hier nicht um eine kunstgeschichtliche Definition der Renaissanceerscheinung, eine wissenschaftlich ebenso reizvolle wie dankbare Aufgabe, sondern vielmehr um die Entwicklung des Terminus, der historischen Bezeichnung als solcher seit der Epoche der Renaissance selbst bis zu den Tagen seiner Eingewöhnung in den allgemeinen Sprachgebrauch.

Daß dabei ein beträchtliches Stück Geschichte der Kunstgeschichte mit behandelt wird, ist das, was das Buch lesens- und dankenswert macht; der Verf. scheint alle in Betracht kommende Literatur systematisch auf den Renaissancebegriff hin durchgearbeitet zu haben. Voll Verwunderung bemerken wir dabei, daß solch ein wissenschaftlicher Terminus wie der der Renaissance, ohne den wir heute uns unmöglich ein kunstgeschichtliches Arbeiten überhaupt vorstellen können, in weiterem Umfang eigentlich erst bei uns von Jakob Burckhardt, bei den Franzosen von Jules Michelet aufgenommen und verwandt wurde. Die kunstgeschichtliche Bedeutung Burckhardts tritt dabei in volles Licht, da er zuerst auch die Begriffe der (romanischen) Protorenaissance und der Perioden der Früh- und der Hochrenaissance geschaffen hat.

Weder Kunsthistoriker noch Historiker von der überragenden Bedeutung Rumohrs und Rankes benutzen den Renaissanceausdruck, sondern suchen sich nach italienischem Vorbild mit Jahrhundertangaben (Quattrocento, Cinquecento usw.), mit dem allgemeineren Gegensatz von Mittelalter und Neuzeit, mit dem Begriff der Anlehnung an das klassische Altertum usw. zu behelfen, bis dann von den der stilistischen Definition ja immer eher zugänglichen tektonischen Künsten, der Architektur und des Ornaments, aus der Renaissancebegriff allgemein üblich wird und, vor allem bei Burckhardt, auch in der Geschichtsdarstellung selbst erscheint und nun ein für allemal sein Daseinsrecht behauptet. — Den Schluß von Philippis Ausführungen bildet ein Abschnitt über die Erweiterung des Begriffs der Renaissance in Burckhardts »Kultur der Renaissance« und bei Courajod; eine Inhaltsverschiebung, die von der »Wiedererweckung der Antike« absieht und den Nachdruck auf die Wiedergeburt des persönlichen Menschen, der Individualität und des Natursinns legt. Übrigens ist diese »Wiedergeburt der Persönlichkeit« nicht, wie man gewöhnlich annimmt, eine geschichtsphilosophische Schöpfung Burckhardts, sondern sie findet sich schon bei Michelet, von dem er sie, wie Burckhardt selbst bemerkt, übernommen, alsdann freilich viel systematischer ausgebaut hat.

Die dem Text noch hinten angefügten 24 Tafeln sind überflüssig, da sie nur ganz bekannte Abbildungen geben und zu den Textausführungen nichts wesentliches beitragen.

Fritz Hoeber.

N. A. Falcone, Il Codice delle Belle Arti e Antichità. Raccolta di Leggi, Decreti e Disposizioni relativa ai Monumenti, Antichità e Scavi dal diritto romano ad oggi, corredata dalla legislazione complementare e dalla giurisprudenza. Firenze, Casa Editrice Dott. L. Baldoni, 1913, 690 S. 8°.

Die systematische Organisation der Denkmalspflege und die gesetzliche Regelung des Denkmalschutzes in Europa gilt im allgemeinen wohl mit Recht als eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts. Die jüngste der europäischen Großmächte aber darf sich rühmen, heute an der Spitze dieser Organisation zu stehen und mit Stolz darauf hinweisen, daß schon im Jahre 1516 Raffael durch ein Breve Papst Leos X. zum Oberintendanten der schönen Künste und zum ersten Konservator der römischen Denkmäler ernannt worden ist. Vom. 16. bis zum 19. Jahrhundert wurden in ununterbrochener Folge von den verschiedenen Regierungen der italienischen Einzelstaaten Bestimmungen zum Schutze der Kunstdenkmäler erlassen, Verbote gegen widerrechtliche Aneignung ausgegrabener Statuen, gegen die Ausfuhr von Kunstwerken, und gegen Abbruch künstlerisch wertvoller Gebäude. Trotzdem haben diese Jahrhunderte unzählige Kunstwerke alter Zeiten vernichtet, um etwas Neues, der Meinung der Zeit nach Besseres, an ihre Stelle zu setzen. Erst das 19. Jahrhundert brachte, wie anderwärts, so auch in Italien das, was Dehio treffend »die Achtung vor der historischen Existenz als solcher« nennt, zur Herrschaft, und es ist keineswegs als ein Zufall anzusehen, daß an der Schwelle des Jahrhunderts, am 10. August 1802, Antonio Canova, der gefeierte, ganz von der Verehrung für das klassische Altertum durchtränkte Bildhauer, zum Generalinspektor der antiken Kunstschätze und der schönen Künste ernannt wurde. Dann brachte das Jahr 1821 die für den früheren Kirchenstaat noch heute giltige Verfügung des Kardinal-Kämmerers Pacca, die vor allem für die beweglichen Kunstwerke so strenge Bestimmungen aufstellte, wie sie später oder früher nirgends zur Anwendung gebracht worden sind. In verschiedenen Gesetzentwürfen der ersten Jahrzehnte nach der Einigung Italiens ist schließlich für den Export von Kunstwerken, für die Ausgrabungen und für die Erhaltung der Denkmäler die Aufsicht des Staates durchgeführt worden. So sind auf Grund des Garantiegesetzes die pästlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran unveräußerlich, und eine große Anzahl von Einzelverfügungen ist erlassen, um Mißbräuchen aller Art vorzubeugen. Den wichtigsten Schritt auf diesem Wege tat Italien im Jahre 1891 mit der Einführung der Dezentralisation, eines Verwaltungsprinzipes, das die 69 Provinzen des Landes in 19 Regioni zerlegt. An der Spitze einer jeden dieser Regioni steht ein Oberintendant, der von einem Stabe kunsthistorisch und technisch geschulter Beamten umgeben ist. Unter diesen Oberintendanten, meistens Architekten, finden wir Persönlichkeiten, die auch über die Grenzen des Landes hinaus bekannt und geschätzt sind, wie Dall' Osso in Ancona, Cremona in Bari, Socini in Florenz, D'Andrade in Genua, Brusconi in Mailand, Avena in Neapel, Mariotti in Parma, Viviani in Perugia, Bacci in Pisa, Gerola in Ravenna, Spighi in Siena, Orsi in Syrakus.

Aus der Reihe der ergänzenden Einzelverfügungen der letzten Jahre sind besonders die Gesetze vom 12. Juni 1902 (Nunzio Nasi-Niccolo Gallo), vom 27. Juni 1903 und das Regolamento vom 17. Juli 1904 hervorzuheben. Damit wäre in aller Kürze der Inhalt des ersten Teiles (S. 1—143) der sorgfältigen und gründlichen Arbeit Falcones zusammengefaßt. — Der zweite Teil des Buches (S. 149—315) gibt einen ähnlich instruktiven Überblick über die Gesetze von 1907, 1909 und 1912, über den Schutz der Landschaft (Tutela giuridica del paesaggio, S. 243—257), über die Enteignung im öffentlichen Interesse (Espropriazione per pubblica utilità, S. 258—268) und über die Gesetzesbestimmungen der nichtitalienischen Länder. — Im dritten Teile (S. 321—690) werden die Gesetze von 1902 bis

1912 über »tutela e conservazione«, die Verfügungen über die innere Organisation der Intendanturen und ihres Beamtenstabes und die notwendigen Ergänzungen aus dem Strafgesetzbuch (Codice penale) mitgeteilt. Eine sorgfältig zusammengestellte Bibliographie und ein übersichtliches, kurzes Inhaltsverzeichnis bildet den Abschluß des Buches, das eine Lücke in der einschlägigen Literatur ausfüllt und allen Museumsbeamten, Sammlern und Kunsthändlern angelegentlich empfohlen werden darf. *Walter Bombe.*

Fritz Goldschmidt, Pontormo, Rosso und Bronzino. Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung. Mit einem Index ihrer Figurenkompositionen. Leipzig 1911. Verlag von Klinckhardt und Biermann. 56 S. u. XI Tafeln.

In dieser Arbeit ist der Versuch geboten, die figürlichen Kompositionen der drei bedeutendsten Florentiner Maler aus der Nachfolgeschaft Sartos zu analysieren und damit unserer geläufigen Betrachtungsweise künstlerischen Schaffens eine neue Methode anzureihen. Wie diese drei sich mit dem Problem abfanden, »den (nach dem überwältigenden Erscheinen Michelangelos) einzig übriggebliebenen Körpern aus sich heraus wieder einen Raum zu schaffen, ohne daß diese ihre Monumentalität verlieren sollten«, mit dem Problem also »den Raum aus Körpern aufzubauen«, soll zur Darstellung gelangen.

Chronologisch vorgehend, die äußeren Momente ihres Lebens und Schaffens nur eben streifend, versucht Verf., durch Analyse der Kompositionen das Verständnis der Entwicklung der drei Meister zu fördern. Aber es wird dem Leser nicht leicht gemacht, den Ausführungen zu folgen; wo nur und nur mit architektonischen Kompositionsschematen gearbeitet wird, geht die Möglichkeit, die Konstruktionen zu fassen, leicht verloren. Das mag ja freilich persönlich sein. Doch strebt Verf. danach, die Wesensarten der drei Meister in geschlossener Charakteristik gegeneinander abzugrenzen: dem Grübler Pontormo stellt er den höfischen Weltmann Rosso, beiden den Akademiker Bronzino gegenüber und in diesen Beiworten mag ihre Kunst nicht schlecht umschrieben sein. Wie aber das vielgestaltige, von inneren Zwiespälten und äußeren Zufälligkeiten oft zugleich bedingte Wesen namhafter Künstler so schwer mit einem einzelnen Beiwort sich umschreiben läßt, das beweisen dann auch hier die Tatsachen; dem Grübler Pontormo glückt das lebensfrohe Lünettenfresko in Poggio à Cajano, vielleicht das schönste weltliche Fresko aus der letzten großen Zeit florentinischer Malkunst, und von dem Weltmanne Rosso gibt es ein so mächtig dramatisches Werk, wie seine »Kreuzabnahme« in Volterra, eine der größten Überraschungen, die einem die daran reiche Etruskerstadt zu bieten hat. Und indem immer und immer wieder nur von Diagonalen und Tangenten die Rede ist, so wird darüber zu sehr außer acht gelassen, was für eigenartige Koloristen alle drei gewesen sind.

So gern man nun aber zugestehen mag, daß ein von dem geläufigen wesensverschiedener Standpunkt der Betrachtung seine Berechtigung haben kann, so darf man doch beanspruchen, daß er in einer Ausdrucksform dargetan wird, die dem Verständnis entgegenkommt. Ein solches wird aber durch die z. T. gesuchte Bildersprache sehr erschwert. Wenn es von einem Madonnenfresko Pontormos heißt »das Motiv . . . erhält ein so fest feierliches Gepräge, wogegen die vielstimmige Resonanz der Nebenpersonen, die die kahle Ruhe der Architektur mit ihrem imponierenden Kranzgesims ja doch nur flüstern läßt, geführt von den so ganz Fra Bartolommeischen Pfeilerfiguren brandet«, so ist wirklich die Kühnheit des bildlichen Ausdrucks dem Verständnis dessen, was der Verf. zum Ausdruck bringen will, nicht förderlich. Ähnliches begegnet fast Seite auf Seite. So legt man das Buch

nicht ohne Verwirrung aus der Hand und hat Mühe, sich den Gedankengang und das Resultat der Arbeit zu rekonstruieren. Und da will es einem bedünken, daß auch die Begrenzung des Themas auf die Figurenkompositionen nicht ganz glücklich war. Für Bronzino bedeutet das gewiß eine Ungerechtigkeit. — Auf einzelne Ausstellungen kritischer Art darf ich, wo Verf. anderes beabsichtigt, verzichten. *Gronau.*

Les très belles miniatures de la bibliothèque royale de Belgique par **Eug. Bacha.** Bruxelles et Paris, G. van Oest, 1913.

In dieser Publikation sind auf 56 großen Lichtdrucktafeln mit wenigen Ausnahmen flämische Miniaturen des 15. und 16. Jahrhunderts wiedergegeben. Das Werk schließt sich mehreren ähnlichen Veröffentlichungen einzelner Codices der Brüsseler Bibliothek an, die J. van den Gheyn herausgegeben hat. Leider ist auch in diesem Falle wieder zu beobachten, daß die Auswahl eine etwas sorglose ist. Unbedeutende Blätter wechseln mit Hauptwerken der Miniaturmalerei, Unpubliziertes mit längst Bekanntem. Doch hat die Kunstgeschichte für jede dieser Veröffentlichungen dankbar zu sein; die der Brüsseler Bibliothek werden zudem trotz der ausgezeichneten großen Lichtdrucke nicht zu unerschwinglichem Preise ediert.

Die Einleitung von E. Bacha bietet auch für den anspruchslosesten Beurteiler allzuwenig. Es mag deshalb das wichtigste zu den einzelnen Tafeln hier nachgetragen bzw. richtiggestellt werden, soweit die Handschriften vom Unterzeichneten untersucht worden sind.

Taf. VI gibt die zwei bekannten Grisaillen aus dem Gebetbuch des Herzogs von Berry wieder, die von Lasteyrie als beglaubigte Werke des J. de Hesdin (vor 1402) nachgewiesen worden sind. Eine Kopie des Madonnenbildes in einer Handschrift der Pariser Nationalbibliothek ist sehr wahrscheinlich 1406 entstanden (Couderc, Album de Portraits, Taf. 50). Die übrigen Bilder des Brüsseler Gebetbuches sind, wie Durrieu zeigte, Werke des sehr tätigen Meisters der »Heures du maréchal de Boucicaut«. In ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung sind die Miniaturen dieses Künstlers im Brüsseler Gebetbuch wohl etwas überschätzt worden.

Taf. VII (Gefangennahme Christi und Kreuzabnahme), zwei Einzelblätter, die mit der Schenkung Ghielens in die Bibliothek gekommen sind. Die stilistisch fremdartig anmutenden und schwer unterzubringenden Miniaturen erinnern an Werke aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. Die Kreuzabnahme gehört einem ähnlichen ikonographischen Typus an wie die Darstellungen auf den Antwerpener Täfelchen des Simone Martini und auf dem Bamberger Altar in München. Die Gefangennahme ist kaum unabhängig von der gleichen Darstellung in den »Heures de Turin« entstanden. Die Drapierung des Gewandes bei Judas, die Gruppe des Petrus mit dem unter seinen Füßen liegenden Knechte, sowie einer der Kriegsknechte am rechten Rande sprechen sehr dafür, daß der Künstler das prachtvolle Blatt des Turiner Gebetbuches kopierte. Der Meister der beiden ziemlich rohen (modernen?) Blätter ist nicht der einzige, dem die eyckische Darstellung zusagte. Auch ein holländischer Künstler entlehnte in einem um 1455 entstandenen Gebetbuche (Lüttich) die Gefangennahme.

Taf. VIII, IX. Diese Miniaturen rühren von einem Meister her, der gewiß die von Reinach veröffentlichten »Grandes Chroniques de St. Denis« in der kaiserlichen Bibliothek in Petersburg schuf. Ich glaube mit Reinach in diesem Künstler Simon Marmion

sehen zu dürfen und kann hier auf einen im »Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen« 1913 erschienenen Aufsatz über die abgebildeten Miniaturen verweisen.

Taf. X—XVIII. Aus der »Fleur des histoires« des Jean Mansel. Die auf diesen Tafeln vereinigten Miniaturen geben nur Arbeiten aus der Werkstatt des Marmion wieder. Ich habe in dem genannten Aufsatz versucht, die Hände der einzelnen Schüler zu scheiden. An dieser Stelle sei nochmals auf den neben Marmion an stärksten an den zwei Bänden beschäftigten Künstler aufmerksam gemacht, der vielleicht Marmions Vorgänger bei der Ausführung gewesen ist. Ihm gehören die auf Taf. X und XV abgebildeten Miniaturen.

Taf. XIX—XXIV. Eigenhändige Werke des Marmion aus der Manselhandschrift. Höchst erstaunlich ist es, daß diese Blätter nachweislich vor 1460 geschaffen wurden. 1460 ist das Entstehungsdatum einer Handschrift von Liédet in der Arsenalbibliothek, die eine Entlehnung aus dem Jean Mansel enthält.

Taf. XXV. Titelminiatur eines »Traité ascétique«, der für Marguerite de York, die Gemahlin Karls des Kühnen, gefertigt wurde. Die Miniatur entstand wohl in dem Atelier, in dem auch die Chronik von Jerusalem und der Girart de Roussillon in Wien geschaffen wurden.

Taf. XXVI (Messe des hl. Gregor, aus Samml. Ghielens). Das außerordentlich feine Blatt ist wohl von einem Zeitgenossen des S. Bening, wenn es nicht gar von der Hand des Meisters selbst herrührt.

Taf. XXVII (Engelsturz) stammt von einem Nachfolger des Fouquet. Der französische Ursprung der Miniatur ist nicht anzuzweifeln. Die Handschrift, die nur diese Miniatur enthält, stammt aus der Bibliothek des Charles de Croy.

Taf. XXVIII—XXX. Die drei recht schwachen Miniaturen aus der »Chronique de Pise« (9029) sind gewiß in nächster Nähe des L. Liédet, sehr wahrscheinlich in seiner Werkstatt, entstanden.

Taf. XXXI gibt das Titelblatt des 1. Bandes des Augustinus (Cité de Dieu) wieder, der 1445 für den Bischof Jean Chevrot von Tournai, den Besteller des Sakramentsaltars des Roger van der Weyden, verfertigt wurde. Der Künstler, der hier ein besonders sorgfältiges Werk seiner Hand hinterlassen hat — die anderen Miniaturen des 1. Bandes sind ebenfalls von ihm, sind aber viel flüchtiger und roher ausgeführt — war, wie Hulin schon nachwies, auch an den »Heures de Turin« tätig. Ihm sind dort u. a. einige der Breitbilder unter dem Text zuzuschreiben, die wegen ihres frappanten Naturalismus mehrfach irrigerweise den Eycks zugeschrieben werden. Seine Bilder haben trotz der meist nachlässigen Durchführung eine auffallende Raumtiefe, da der Meister im allgemeinen einen sehr tief liegenden Augenpunkt annimmt. Die reproduzierte Titelminiatur ist hierfür nicht so charakteristisch wie manches der kleinen Bilder.

Taf. XXXII. Das berühmte Titelblatt des 1. Bandes der »Chroniques de Hainaut« von 1446 dürfte wie die anderen Miniaturen des Bandes dem Atelier angehören, aus dem der obengenannte Traité ascétique für Marguerite de York, die Chronik von Jerusalem usw. hervorgegangen sind. Da bei der Chronik von Jerusalem und dem Girart de Roussillon deutlich zwei Hände unterschieden werden können, so sei hier bemerkt, daß beide Handschriften in Brüssel nicht von dem bekannteren Meister der großen »Einschiffung« in der Chronik von Jerusalem, der Bilder der »Überreichung der Handschrift an Philipp« und des »Kirchenbaus« im Girart herrühren. Ich habe bei meinem letzten Aufenthalt in Brüssel leider den 1. Band der Hennegauchronik nicht nochmals untersuchen können, da dieser zu der Miniaturenausstellung ausgeliehen war, und muß deshalb auch auf eine genauere Aufteilung der Hände verzichten. Die genaue Untersuchung dieser Handschriftengruppe, der

noch eine Handschrift in Brüssel angehört, würde zweifellos interessante Ergebnisse zeitigen, da die Gruppe wohl zu einer Zeit entstand, als Philipp noch nicht wie gegen Ende seiner Regierungszeit die Tavernier, Vrelant, Liédet mit allzu zahlreichen Aufträgen überhäufte.

Taf. XXXIII—XXXV. Drei Miniaturen aus dem 3. Bande der »Chroniques de Hainaut«, dem beglaubigten Werke des Liédet. Die Bilder sind nicht, wie die Unterschriften besagen, 1446 entstanden, sondern vermutlich in den sechziger Jahren. Das Datum 1446 gilt nur für den 1. Band. 1468 erst erhält Liédet Bezahlung für sein Werk. Seit 1460 ist der Künstler urkundlich nachweisbar.

Taf. XXXVI—XXXVIII. Drei Miniaturen aus der »Histoire d'Hélène«. Sie rühren ebenfalls sicher von Liédet her, wenngleich sie keine andere Beglaubigung als den unverkennbaren, etwas manierierten Stil des Künstlers haben. Die Handschrift ist 1448 datiert. Daß die Miniaturen gleichzeitig entstanden sind, scheint mir nicht wahrscheinlich, da sich keine anderen Werke des Liédet vor 1460 nachweisen lassen, während sie nach diesem Zeitpunkt noch lückenlos erhalten sind.

Taf. XXXIX— XLIV. Beglaubigte Werke des Liédet von 1470 aus dem Charles Martel.

Taf. XLV, XLVI. Zwei Miniaturen aus dem zweibändigen »Catholicon beati Augustini«, das 1481/84 in der Karthause von Roygem in Gent ausgeführt wurde und dem Jan van der Moere zugeschrieben wird. Im Original läßt sich die Beteiligung mehrerer Künstler feststellen.

Taf. XLIX—LV. Folge von Miniaturen aus den »Heures de Hennessy«, zweifellos eigenhändige Werke des Simon Bening. Bei der Zusammenstellung seines »Werkes« wird von diesen und einigen auf das engste verwandten Bildern in Dixmuiden, London usw. auszugehen sein.

F. Winkler.

EINE MINIATUR AUS DEM KREISE
DER
HERRAD VON LANDSBERG.

VON

Dr. HERMANN FLAMM, Freiburg i. Br.

Seit Vöges ergebnisreicher Untersuchung über die Kölner Malerschule und ihre Beziehungen zur Reichenau, ist es der Forschung Schritt für Schritt gelungen, in dem Reichtum mittelalterlicher Miniaturmalerei Schulen zu scheiden und Zusammenhänge nachzuweisen, die weit Zerstreutes in Verbindung brachten, aber auch Lücken aufdeckten, die heute noch das Gebiet der Miniaturen in viele isolare Gruppen auseinanderzureißen scheinen. Als allgemeines wichtigstes Ergebnis dieser Forschungen darf der von keiner Seite mehr bestrittene Nachweis der engen Abhängigkeit der abendländischen Miniaturmalerei von der byzantinischen betrachtet werden. Freilich ein Nachweis en bloc! Die einzelnen Kanäle, die vom Morgenland ins Abendland führten, sind noch kaum aufgedeckt. Für die ganze Frage bleibt stets zu beachten: Der Typus überwog. Der Versuch, illuminierte Handschriften unbekannter Herkunft einer Gruppe einzugliedern oder gar zu lokalisieren, darf daher auch heute noch nur mit größter Vorsicht gewagt werden. Ich habe diese Schwierigkeiten besonders lebhaft empfunden, als mich der Zufall auf Einbänden von Rechnungsbüchern des Freiburger Stadt- und Münsterarchivs drei zusammengehörige Pergamentblätter, darunter eines mit zwei Miniaturen, entdecken ließ, die bei näherer Untersuchung mit keiner andern Bilderhandschrift so nahe verwandt zu sein schienen als mit dem berühmten Hortus deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsberg. Ich glaube deshalb, bei der Bedeutung, die dem Bestehen eines solchen Zusammenhangs zukäme, in der kunstgeschichtlichen Einstellung der gefundenen Blätter besonders vorsichtig sein zu müssen, aber auch jede Spur hervorheben zu dürfen, die der Weiterforschung von Nutzen sein kann.

Zwei der erwähnten Blätter, die mir bei Umstellungsarbeiten im Freiburger Stadtarchiv durch ihre alte Schrift auffielen, waren auf dem Einband eines Weinungeldbuchs aufgeklebt, das 1655 angelegt wurde und bis in die siebziger Jahre zu Nachträgen diente. Was durch den jahrhundertalten Schmutz zu lesen war, zeigte auf dem einen Blatt Strophen eines Nikolausliedes, auf dem andern liturgische

Texte und berechtigte darum wohl zum Ablösen. Von Wasserfarben war nichts zu sehen. Zum Ablösen diente daher die sehr einfache Methode des Eintauchens beider Blätter in sehr kaltes Wasser, das den Kleister zwar wieder zum Aufquellen bringt, aber zu wenig Lösekraft besitzt, um der Schrift irgendwie schaden zu können. Das Ergebnis durfte denn auch voll befriedigen. Die beiden prachtvollen Miniaturen, die auf der Innenseite des einen Blattes zu meinem Erstaunen zum Vorschein kamen — oben der Heiland und Petrus vor Zachäus auf dem Ölbaum, das Ganze mit Silberstift angelegt, unten, energisch in Sepia ausgezogen, der hl. Theodor mit einem Gefährten, beide beritten (Abb. 1) — wiesen nicht die allermindeste Beschädigung auf, die auf Rechnung der Ablösung zu setzen wäre. Daß die kräftige Sepiazeichnung auf den seinerzeit vom Buchbinder zur Bildung eines Buchdeckels zusammengeklebten Papierblättern, Resten einer oberdeutschen Rechtscodifikation aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts und eines juristischen Renaissancedruckes, sich unter der Einwirkung der Klebekraft des Kleisters im Spiegelbild abgedruckt hatte und umgekehrt einige Zeilen dieser jüngeren Handschrift auf dem Miniaturblatt ihre Spuren hinterließen, ist begreiflich. Auf die zartere, aber fester haftende Silberstiftzeichnung hatte der Kleister gar keine Wirkung gehabt. Sie ist ganz unversehrt; auch die Sepiazeichnung ist kräftig genug aufgetragen, um den Farbverlust ohne Einbuße ihrer Wirkung zu ertragen.

Eine sehr wertvolle Ergänzung der beiden Blätter brachte ein glücklicher Zufall zutage. Im August 1912 fand Herr Dompfarrer Brettle in einer bis dahin unbeachteten Bücherkiste aus dem Nachlaß des früheren Dompräbendars Dr. Leo eine Anzahl Urkunden und Akten des Freiburger Münsters, die der Verstorbene für seine Forschungen zur Münstergeschichte benutzt hatte und die nun zur Repertorisierung zunächst dem Freiburger Stadtarchiv übergeben wurden. Auf dem Umschlag eines Rechnungsbüchleins für den Münsterpfarrer und seine Kapläne[1]), das um 1670 angelegt und bis 1673 fortgeführt wurde, fand sich ein Pergamentblatt mit einer Mariensequenz, die der Schrift und dem Versmaß nach zu den beiden schon vorgefundenen Blättern gehören konnte. Als ich bei durchscheinendem Licht an einer Stelle das Wort Zacheus und gleich darauf einen Passus Theodorus equitans las, wurde das Blatt nach dem schon erwähnten Verfahren ebenfalls abgelöst. Es enthielt zu meiner freudigen Überraschung auf der Innenseite den Schluß des Inhaltsverzeichnisses der Handschrift, zu der die drei Blätter einst gehört hatten, darunter gegen Ende der Beschreibung die Angabe »Ubi Zacheus in arbore. Theodorus equitans cum alio«, die an der Zusammengehörigkeit des Inhaltsverzeichnisses und der beiden Miniaturen keinen Zweifel ließ.

Ein glücklicher Zufall hatte da einige Reste einer einstigen Prachthandschrift zusammengeführt. Drei Blätter freilich nur, aber doch so bedeutungsvoll, daß sie

[1]) Freiburger Münsterarchiv. »Direktorium uber die brieff in der laden, je waß an dem pfarrer und den vierherrn (Bezeichnung der vier Kapläne) in das gemein zuegehörig.«



Abb. 1. Gesamtansicht. Originalgröße: Höhe 355 mm, Breite 225 mm.

einer ausführlichen Untersuchung wert scheinen dürfen. Wenn ich sie für die weitere Erörterung mit 1, 2, 3 nummeriere, so geschieht das aus praktischen Gründen. Unter sich stehen die drei Blätter in keinem Zusammenhang.

Das Blatt mit dem Inhaltsverzeichnis stand entweder am Anfang oder Schluß der ganzen Handschrift. Seine eine Seite war offenbar ursprünglich leer und diente erst nachträglich für die Eintragung einer Mariensequenz, wurde aber auch da nur teilweise, zur Hälfte etwa, ausgefüllt, obwohl diese ganze Seite vorgezeichnete Lineatur aufweist. Ich verweise dieses Blatt trotzdem an den Anfang der ursprünglichen Handschrift, weil ein kleiner leergebliebener Raum der andern (Vorder-)Seite zur Unterbringung einer Glosse über Genesis cap. VI, 5, 6 ausgenutzt wurde und durch ein Verweisungszeichen Bezug auf eine Partie der Handschrift nimmt. Diese Partie handelte also auch von der Genesis, stand also vermutlich zu Anfang des Werkes. Jedenfalls eher wie am Schluß; denn daß man einen kleinen Nachtrag zu den vermutlichen Einleitungskapiteln eines Werkes ganz an den Schluß verwiesen haben sollte, scheint mir unwahrscheinlich. Ich gebe diesem Blatt daher die Nummer 1.

Von dem Blatt mit den beiden Miniaturen ist die Stelle durch die Angaben des Inhaltsverzeichnisses gesichert. Es war eines der allerletzten Blätter der Handschrift und darf daher hier als Blatt 3 gelten.

Für das Blatt mit der Marien- und Nikolaussequenz ergibt sich also die Nummer 2. Weiteres läßt sich nicht sagen. Das Inhaltsverzeichnis erwähnt zwar neun Bilder vom hl. Nikolaus, aber weder unmittelbar vor- oder nachher Szenen, mit denen die Mariensequenz in Zusammenhang gebracht werden könnte. Aber ein anderes wäre noch möglich. Ist da vielleicht nur ein zufällig leeres Blatt, wie das nicht selten geschieht, für die Niederschrift zweier Sequenzen benutzt worden, und gehören diese gar nicht zum eigentlichen Hauptwerk? Gegen letztere Annahme spricht eine kleine Beobachtung. Die Lineatur wird vom Nikolauslied nicht ausgefüllt, zwei Zeilen sind frei. Es handelt sich also um ein vorgezeichnetes Blatt, nicht um ein zufällig leeres Schlußblatt. Seine Zuweisung als Blatt 2 zu irgendeiner unbekannten Stelle der Handschrift scheint mir daher nicht unberechtigt [1]). Die Frage ist im übrigen völlig gleichgültig.

[1]) Daß von den drei Blättern zwei in das Freiburger Stadtarchiv, eines in das Münsterarchiv gelangt waren, wies auf einen gemeinsamen Freiburger Buchbinder hin, der in den siebziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts die Handschrift, oder, wie zu seiner Ehre zu hoffen, nur einen Teil von ihr oder einzelne Blätter zerschnitt und in üblicher Weise als Deckblätter für Büchereinbände benutzte. Die naheliegende Hoffnung, in Freiburger Archiven und Bibliotheken noch weitere Reste der Handschrift zu finden, erfüllte sich jedoch leider nicht. Weder im Archiv der Stadt, des Münsters, der St. Martinspfarrei, das die Archivalien des früheren Freiburger Augustinerklosters besitzt, noch in Archiv und Bibliothek der Freiburger Universität fanden sich weitere Reste, wie ich mit freundlicher Genehmigung der Herren Stadtarchivrat Dr. Albert, Stadtpfarrer Hansjakob, Geh. Hofrat Finke, Bibliotheksdirektor Dr. Jacobs und Hofrat Pfaff feststellen durfte. Der Vollständigkeit zuliebe möchte ich nicht unterlassen zu erwähnen, daß Teile von Freiburger Bibliotheken und Archiven des siebzehnten Jahrhunderts nach Karlsruhe (Großherz. Generallandesarchiv, Hof- und Landesbibliothek), Bruntrut und Basel mit den Beständen des 1678 von Freiburg weggezogenen

Der Inhalt und die Beschreibung der drei Blätter ist schon angedeutet, doch ist darüber noch ausführlicheres zu sagen. Das Pergament aller drei Blätter ist ungemein kräftig, beinahe starr und namentlich Blatt 2 und 3 von tiefgelber Farbe, Blatt 1 ist etwas blasser, im übrigen von gleicher Beschaffenheit.

Blatt 1. Höhe 322 mm, Breite 200 mm. Das Blatt ist links beschnitten, wodurch der Rand und von der Schrift 3—4 Buchstaben verloren gegangen sind. Im übrigen ist die Erhaltung dieses Blattes, von einigen gebleichten Zeilen abgesehen, ganz vorzüglich. Die Vorderseite, mit vorgezeichneter Linien- und Kolonneneinteilung, ist in zwei Spalten geteilt, von denen die erste 40, die zweite, infolge der kleineren Schrift des Genesiskommentars, 41 Zeilen zählt.

Die Rückseite enthält eine Mariensequenz mit Neumen »Missus Gabriel de coelis«[3]), deren Verfasser nicht bekannt ist, und deren Entstehung in das 12. Jahrhundert hinaufreicht[4]). Sie füllt das Blatt nur zur Hälfte; der übrige Raum ist unbeschrieben, hat aber Lineatur.

Die Vorderseite enthält den Schluß des Inhaltsverzeichnisses des ursprünglichen Sammelbandes. Dieser enthielt:

1. eine Prachthandschrift theologischen Inhalts mit einer großen Zahl Zeichnungen;

2. eine Sammlung der apokryphen Briefe des Philosophen Seneca an den Apostel Paulus und umgekehrt;

Basler Domstifts, mit dem geflüchteten Franziskanerarchiv nach Hall in Tirol und endlich mit der Bibliothek des berühmten Konvertiten Johann Pistorius († 1608) zwischen 1617 und 1637 in die Bibliothek der 1617 gegründeten Jesuitenuniversität zu Molsheim im Elsaß gelangt sind. Letztere, und damit auch die ehemalige Bibliothek von Pistorius, kam 1793 in die Stadtbibliothek von Straßburg und verbrannte mit dieser 1870. Nachforschungen an diesen Orten konnte ich nicht anstellen, von der Pistoriusbibliothek sind vielleicht noch einige Dubletten in der Bibliothek des Thomasstifts erhalten, wie mir auf meine Nachfrage von Herrn Stadtbibliothekar Dr. Teichmann entgegenkommend mitgeteilt wurde.

Ich erwähnte eben das Schicksal der Pistoriusbibliothek genauer, weil es für mich eine große Verblüffung bedeutete. Als Antwort auf die Frage, wie die drei Pergamentblätter zu ihrer unwürdigen Verwendung gelangt sein mögen und wo ihre nächste Herkunft, hatte ich, gewissermaßen als Arbeitshypothese für den Hausgebrauch, die Pistoriusbibliothek als vorherigen Besitzer vermutet, aus der wahrscheinlich auch ein Blatt des Rotulus San Petrinus um 1200 in ähnlicher Weise in das Freiburger Stadtarchiv kam (vgl. meinen Aufsatz »Ein neues Blatt des Rotulus San Petrinus aus dem Freiburger Stadtarchiv«, Zeitschrift für Geschichte des Oberrrheins, Bd. 28 (1913), S. 72 ff.). Ich war daher nicht wenig überrascht, bei meinen archivalischen Nachforschungen schließlich die Notiz zu finden (Freiburger Stadtarchiv, Fürsten und Herren, Pistorius), daß jene Bibliothek vor 1637 an die Jesuiten zu Molsheim verkauft wurde, wo — schon zu Lebzeiten von Pistorius († 1608) — bei den Kapuzinern der berühmte Hortus deliciarum verwahrt wurde. Sollte der leidenschaftliche Bücher- und Handschriftensammler Pistorius irgendwie mit der Geschichte des Hortus in Zusammenhang stehen? Ich betone indes nachdrücklich, daß ich dafür bisher keinen weiteren Anhaltspunkt fand, glaube aber doch, das sonderbare Zusammentreffen erwähnen zu müssen; solange keine volle Klarheit besteht, kann auch eine geringe Spur vielleicht doch noch Wert gewinnen.

3) S. Beilage 1.

4) Dreves, Guido, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Herausgegeben von P. Clemens Blume. Leipzig 1909. Bd. II, S. 242; vgl. Beilage 1.

3. die Briefe des hl. Augustinus an den hl. Hieronymus und umgekehrt und
4. verschiedene Predigten und Sentenzen ungenannter Autoren.

Den Schluß der Vorderseite bildet ein Kommentar zu der Bibelstelle: Genesis cap. VI 5, 6: »Videns autem deus quod multa malitia hominum esset in terra et cuncta cogitatio cordis intensa esset ad malum [omni tempore], paenituit eum, quod hominem fecisset in terra«[5].

Von dem Inhaltsverzeichnis der Prachthandschrift besitzen wir allem Anschein nach nur den Schluß. Die Zeilen der ersten Kolonne haben links durch Beschneiden einige Buchstaben verloren; anscheinend ging der Schnitt schief, so daß oben etwa 3—4, unten nur 2 Buchstaben wegfielen. Ich gebe die vermutlichen Ergänzungen in eckiger Klammer. Die fett gedruckten Buchstaben sind im Original mit roter Farbe geschrieben. Eine Zählung der Bilder habe ich mit den arabischen Ziffern versucht. Sie ist nicht ganz leicht. Ist es z. B. ein einziges Bild, wenn es heißt: »Ubi in navi dormiens dominus excitatur imperatque ventis«? Das sind zwei zeitlich verschiedene Momente derselben Erzählung. Dafür haben die mittelalterlichen Künstler, die den Lessingschen Rat, zur bildlichen Darstellung einer Handlung den packendsten Moment zu wählen und so Vorhergegangenes und Nachfolgendes erraten zu lassen, noch nicht kannten, bekanntlich in der Regel so viele Bilder als Handlungen gegeben. Ich zähle trotzdem hier und an anderen Stellen nur einfach. Und zwar um den Versuch zu machen, der Nummer LXXV, die auf dem rechten Rand der Theodorsgruppe eingetragen ist, als Bildnummer zu entsprechen. Gelänge das, so wäre das Inhaltsverzeichnis vollständig. Aber es gelingt nicht voll befriedigend; ich habe eine Reihe von Versuchen gemacht. Beachtenswert bleibt freilich, daß auch die höchstgreifende Zählung mit wenig über 80 Bildern der Zahl 75 nahekommt. Sehr viel kann also vom Inhaltsverzeichnis der Bilder auf keinen Fall fehlen. Einmal aus den eben angegebenen Gründen. Aber auch dann nicht, wenn wir die Zahl 75 auf die Zählung der Seiten oder Blätter oder, was mir das wahrscheinlichste ist, der Kapitel des Werkes beziehen. Was an Bildern verzeichnet ist, reicht für jede dieser Deutungen aus, falls nicht, wie gerade bei dem einem erhaltenen Blatt möglich, auf ein Kapitel zwei oder gar noch mehr Bilder kommen. Nur wenn die Nummer 75 die Zahl der Lagen oder der verschiedenen Quaternios angibt, ist das Verzeichnis der Bilder erheblich unvollständig. Vielleicht sogar nicht einmal dann. Die Zahl der nichtillustrierten, lediglich beschriebenen Blätter kann sehr groß gewesen sein. Zu unserm Miniaturenblatt fehlt z. B. bestimmt der Text oder eine Perikope zur Zachäusszene und die Theodorslegende. Zusammen mit den Texten auf der Rückseite würde das schon mindestens zwei Seiten Text auf eine Seite Bilder ergeben.

5) Der Kommentar sucht in Gedankengängen, wie sie schon bei Augustinus, Rhabanus, Walafrid und anderen hervortreten, den Ausdruck Reue und seine Beziehung auf Gott, den Unveränderlichen, zu erklären. Den Autor dieser Stelle habe ich auch mit Hilfe des ausführlichen Sachregisters von Mignes Lateinischer Patrologie nicht ermitteln können. Den Text dieses Kommentars siehe S. 160.

Ich gebe den Wortlaut des Inhaltsverzeichnisses der (75) Bilder am besten hier im Text. Die Auflösung der zahlreichen Abkürzungen ist durch Kursiv angedeutet.

Kolonne I.

1. [**D***ominu*]s [6]) i*n* medio duo*rum* angelo*rum* ibi*que* crucifer
[ ]atro iuxta cherubin. angel*us*q*ue* *et* petrus.
2. [**U**bi] species crucis. *et* liber vitę. inter duos
[ang]elos. 3. adam. *et* eva p*ro*cu*m*bentes. 4. **A**nachoritę
[oran]tes. 5. **D**ein. materia de leone. *et* asino beati
[ ]i [7]). 6. **U**bi d*ominus* flagello eiecit de te*m*plo ementes
[*et* ve*n*de]ndentes. 7. **V**bi d*ominus* surrexit legere. 8. **V**bi sedet
[in m]edio docto*rum*. 9. **V**bi iob *et* maiestas stant.
10. [**M**]aiestas sedet. 11. **P**etrus *et* paulus c*on*sedentes.
12. [**D**]isci [8]) p*u*li q*ua*si sequentes d*ominum*. ibiq*ue* duo ap*osto*li se
[den]tes. ex alt*er*a parte sedentes X. 13. **V**bi pincello
[pi]ctu*m* caput gabrielis ad marię caput [9]). 14. subt*us*q*ue*
[Zahl] facies diu*er*sę ętatis. 15. **P**ost samson cu*m* leone.
16. [**B**]oeti*us* [10]) sedens. 17. **M**ulier fimbria*m* uestim*en*ti *dom*ini
[att]*ingit*. 18. p*r*incepsq*ue* orat p*ro* filia. 19. Jonę figura. 20. Jacob*us*
[sed]ens. 21. **I**tem absolutio de cruce. subq*ue* cruci [l]
[miles] *et* centurio. duęq*ue* dolentes mulieres. *et* mile*s*.
22. [**J**airi] archisynagogi filia*m* resuscitat d*ominus*. 23. **V**bi ivd*e*i
[cor]a*m* d*om*ino flectentes genua. deludeb*ant*. data in
[m]anu ei*us* harundine. 24. **V**bi d*ominus* cum discip*u*lis ad
[mens]am. 25. **Q**uatuor angeli acclines cora*m* libro
[vi]tę. 26. **P**ost miles armatus stans. 27. **V**bi curreba*nt*
[ ]o. 28. subq*ue* ioh*an*nes. et leo. p*apa*. **G**regori*us* sede*ns*. 29. Maies-
[ta]s sed*ens*. 30. **S**anc*t*a Maria sedens sine filio. 31. **A**ltera
[M]aiestas. 32. **V**bi regul*us* p*ro* seruo orat. 33. **V**bi p*ro* luna
[tic]o fit p*re*catio. 34. **V**bi materia uisio*n*is zacharię
[ec]cl*e*się de candelabro v*e*l ceteris. 35. **G**loriosa ascen-
[sio]. d*om*ini. 36. **V**bi nabuchodonosor t*re*s in fornac*em* [se]
[mitti]t. q*uo*s eg*re*ssos adorat. co*n*buruntq*ue* incensores.

---

6) Die Zeilenanfänge des Originals sind beibehalten.

7) Der hl. Antonius, an den man denken möchte, kann nicht gemeint sein, da er erst 1232 kanonisiert wurde.

8) [**A**]p*osto*li?

9) Dieses Bild war in Farben gemalt und offenbar das Glanzstück der Handschrift.

10) Wegen der Ergänzung vgl. Bild 57.

37. [**D**ominus] duos cęcos illuminat. 38. **D**ęmoniatos sanat. 39. **V**bi
[in] naui dormiens d*ominus* excitatur. imp*er*atque uentis.
40. [**U**bi] piscantibus ap*osto*lis apparet d*ominus*. petr*us* v*ero* mergit*ur*
41. [**A**n]dreę. *et* ioh*annis* bapt*iste*. pauliq*ue* dimidię figurę. sub
[Zahl] ap*osto*lis stantib*us*. 42. **S**tephani *et* Laurentii dimi-
[d]ietas. 43. **D**imidia figura beatę marię cu*m* pue-
[r]o. 44. **I**te*m* maiestas. 45. **V**bi tres baiulant*ur* cruces.
[*domi*]no seq*ue*nte. 46. **M**oysi. Helyę *et* enoch dimidiet*as*.
47. [**U**b]i in lecto puerp*er*ii s*anct*i nicolai genitrix. 48. **V**bi
[p]uer in balneo. 49. **S***anctu*s nicolaus benedicitur.
[ ] *et*. 50. p*ro* damnatis plectendis p*re*cucurrit cicius.

Kolonne II.

51. **U**bi naui submersa s*anctu*s Nicol*aus* rapit unu*m*.
52. **V**bi olei liquor p*re*fati s*anct*i cęcis languidisq*ue*
uendit*ur*. 53. **V**bi tyranno iubente martyr
transfigit*ur* gladio. 54. **V**bi martyr iuclusis
pedib*us* gestatur. 55. **M**ulieres ad monum*entum*
stant. 56. **I**te*m* adę liberatio. 57. **B**oetius ducit*ur*
in exiliu*m*. 58. post ap*osto*lo*rum* dimidię imagines.
59. **S***anctu*s Andreas stans. 60. iordanis sub pedib*us* ei*us*
iacens. 61. **V**bi d*ominu*s cu*m* matre ad nuptias. 62. **V**bi
materia de uet*er*i *et* nouo testam*ento*. 63. **C**rucifix*us*.
64. **D**uo portantes botru*m* in phal*angis*. 65. **V**bi torcv-
lar calcat sol*us*. 66. **M**ateria de VII sapientib*us*.
67. **I**tem materia crucifixio*n*is. 68. **M**aiestas. deor-
sum benedice*ns*. 69. **V**bi ligatis manib*us* d*omin*us ad
passione*m* ducit*ur*. 70. **U**bi d*ominus* int*er* duos lat*ro*nes
crucifixus. 71. **V**bi ap*osto*lis d*ominu*s pedes abluit.
72. **S**uscitacio uiduę. 73. **V**bi maria d*omi*no i*n* con-
uiuio pedes rigat. 74. **V**bi Zacheus in arbore.
75. **T**heodorus ęquitans cu*m* alio. 76. D*ominu*s concul-
cat leone*m*, *et* draconeM. 77. **L**eo *et* uacca. 78. post
rota fortunę.
Prę*ter* hęc inscri*p*tę sunt ep*isto*lę senecę ad
paul*um et* pauli ad senec*am*. **A**ugustini
ep*isto*le ad ieronimu*m*. *et* ieronimi ad Aug*ustinum*
et q*ui*dam sermones. et sententię varię.

Videns *deus*, q*uod* multa malitia ho*minum* e*sse*t in terra
et cuncta cogitatio cordis e*sse*t ad malu*m*. penituit
eu*m*. q*uod* homine*m* fecisset in t*er*ra. Quid e*st* q*uod* o*mni*p*otenc* d*eus*
ulla mutabilitate humanę c*on*ditio*n*is astringit*ur*
nec ei q*uod* e*sse* est. e*sse* desiit? penituisse de sua c*on*di-
tione asscr*i*bit*ur* n*isi* q*uod* pleru*m*q*ue* in sac*ro* eloq*ui*o. sic*ut* sapie*n*te*s*
d*ei* sermone*m* a sapientib*us* t*ra*hunt seculi? sic n*ec* p*ro* utili-
tate h*omi*n*is*. uoce*m* i*n* se humanę passio*n*is ipse c*on*ditor
hominu*m* sumit d*eus*? Vt uideli*cet* dicat*ur* penituit ev*m*
q*uod* h*omi*nem fecisset in t*er*ra. cu*m* p*ro*fecto c*on*stet. q*ui*a is. q*ui*
p*rius* cuncta q*uam* fia*n*t u*e*l ueniant c*on*spici*t*? nequ*aquam* ali-
qu*i*d fec*er*it. q*uo* penitendo resipiscat. Et miru*m* n*on* est.
si spe*ci*ales pleriq*ue* utant*ur* uerbis carnaliu*m*? sic
neq*ue* si ipse ineffabilis. *et* creator o*mn*ium sp*iri*t*u*c vt
ad intellectu*m* suu*m* carne*m* pertrahat? in se ipso
carnis sermonem FORMAT.

Blatt 2. Höhe 355 mm, Breite 221 mm. Die durchgehende Zeilenbreite beträgt 188 mm. Das Blatt ist links beschnitten, wodurch der Rand und die Schrift in der Breite von etwa 1 cm verloren gingen. Die nach außen gekehrte Seite mit der Nikolaushymne (s. Beilage 2) hat durch Reiben stark gelitten; die Innenseite mit einer Mariensequenz (Beilage 3) ist tadellos erhalten. Die Vertonung ist teils in Neumen, teils in vierzeiliger Notenschrift angegeben.

Der Verfasser des schon im 11. Jahrhundert bezeugten Nikolausliedes ist nicht bekannt.

Die Mariensequenz dieses Blattes führt in den Hymnensammlungen den Titel »In Assumptione beatae Mariae virginis«. Ihre Aufführung in unserer Handschrift ist für deren Datierung von größter Wichtigkeit. Sie wird dem großen Hymnendichter Adam im Kloster St. Viktor zu Paris zugeschrieben, der »um 1130 blühte« und hochbetagt in den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts, wahrscheinlicher jedoch erst 1192 starb [11]). Mag diese Annahme auch, wie mir Herr P. Clemens Blume, der vorzügliche Kenner der kirchlichen Dichtung des Mittelalters, mitteilt, Bedenken erregen, und die erwähnte Hymne wahrscheinlich von einem etwas älteren Rivalen Adams im Kloster St. Viktor stammen [12]), so kann doch nicht daran gezweifelt werden, daß die Sequenz von einem Viktoriner Mönch des 12. Jahrhunderts stammt. Damit haben wir einen urkundlichen Anhalt für die Datierung unserer Handschrift. Selbst wenn wir die Abfassung der Sequenz in die frühere Zeit Adams oder seines Vorgängers setzen, ja auch noch fast unmittelbare Übertragung in das Kloster unserer Handschrift annehmen, so gewinnen wir für deren Niederschrift als wahrscheinlich früheste Grenze die Zeit um 1150. Da auch, wie wir noch sehen werden, die paläographische Untersuchung der Schrift der drei Blätter zu dem

[11]) Dreves-Blume, Bd. I, S. 257 f.

[12]) Näheres darüber wird Band LIV der von P. Clemens Blume besorgten Analecta hymnica bringen.

gleichen Ergebnis führt, so ist die Datierung unserer Handschrift nach einer Seite festgelegt. Eine Entstehung vor 1150 ist fast ausgeschlossen.

Blatt 3. Höhe 355 mm, Breite 225 mm. Die Breite der beiden 47 zeiligen Schriftkolonnen der Rückseite mit vorgezeichneten Linien beträgt 99 mm. Die Erhaltung des Blattes ist, soweit das Bild in Betracht kommt, trotz verschiedener Defekte ganz vorzüglich. Durch die Beschneidung sind links die Bildpartien, ebenso die rechte Schriftkolonne auf der Rückseite gekürzt. Rechts hat der Buchbinder beim Aufkleben des Blattes einen 2—3 cm breiten Rand umgebogen und auf die Innenseite des Buchdeckels geklebt, und es ist in der langen Zeit seit dieser Mißhandlung die Kante durchgerieben worden und der Rand hängt nur noch lose als Streifen an. Den beiden Bildern selber hat diese Behandlung und die Überpinselung mit Kleister glücklicherweise nicht geschadet. Die kräftige Sepiazeichnung hat sich, wie schon erwähnt, im Spiegelbild auf dem Papier der juristischen Handschrift abgedrückt, aber dadurch nicht im mindesten an Kraft und Frische verloren. Dem oberen Teil des Blattes mit der Zachäusszene ist ebenfalls kein weiteres Unheil widerfahren. Daß auch die juristische Handschrift auf dem Bildblatt einige Spuren hinterlassen hat, stört in der photographischen Abbildung weit mehr als im Original, wo der tiefgelbe Ton des Pergaments die Schriftspuren übertönt. Dagegen hat die Schriftseite, die die Außenseite des Deckels bildete, durch Abreiben und die üblichen Widrigkeiten empfindlich gelitten. Die Schrift ist teilweise unleserlich geworden oder doch nicht mit voller Sicherheit zu ermitteln. Der durch die Beschneidung entstandene Schriftverlust der zweiten Kolonne beträgt etwa ein Fünftel der Zeile.

Den Inhalt des Blattes bilden auf der Bildseite, die auffälligerweise ohne jede Einrahmung ist, in zarter Silberstiftzeichnung oben eine Darstellung der Szene, wie der Heiland den Zöllner Zachäus vom Baume herabruft [13]), unten in kräftigen Sepiakonturen und Linien die Figuren des hl. Theodor und seines Gefährten, beide in fürstlicher Kleidung und Rüstung mit Lanze und beide beritten auf reich geschirrten Pferden. Ungemein lebendig wird die Farbenwirkung dieser Gruppen durch das leuchtende Rot der Nimben und Lanzenschäfte, das prächtig zu dem kräftigen Sepiabraun kontrastiert und die obere zartgezeichnete Gruppe, ich vermute absichtlich, noch mehr verblassen läßt. Rechts neben dem unteren Bild in roter Tinte die schon besprochene Zahl LXXV, die Zachäusszene hat keine Zahl. Über den beiden Heiligen, die durch keinerlei Attribute charakterisiert sind, hat eine Hand des 14. Jahrhunderts die Worte Theodorus bzw. consodalis übergeschrieben; desgleichen in der oberen Szene die Namen Christus (in Abkürzung) und Zacheus. Auf der Rückseite des Blattes zuerst eine Homilie oder Exegese über I. Cor. 3, 8 ff. eines bis jetzt nicht ermittelten Autors. Sie handelt von der Notwendigkeit der guten Werke und empfiehlt den Gläubigen mit Gold, Silber und Edelsteinen, d. i.

[13]) Luccas XIX, 1—10.

mit Betrachtung und den Werken der Gottes- und Nächstenliebe ein gutes Fundament für die Ewigkeit zu legen. Dann folgen Auszüge aus der Homilie des Origenes über Exodus XXXV [14]) und die Ausschmückung des heiligen Zeltes im alten Bunde mit Gold, Silber und Edelsteinen. Die Seite bricht mitten im Texte ab, die Fortsetzung folgte also auf einem weiteren Blatt. Ich gebe beide Texte im Anhang (Beilage 3).

Die Rücksicht auf weiter unten folgende Erörterungen mag schon hier die Frage angebracht sein lassen: Zu welcher Art theologischer Werke gehört die vorliegende Bilderhandschrift? Ich schicke voraus, daß die Texte von Blatt 3, ebenso die Zachäusperikope, Homilien zum Kirchweihfeste sind. War also die Handschrift ein Homiliar mit Predigten zu Stellen aus den Vätern des Alten und Neuen Testaments? Dagegen sprechen Blatt 1 und 2 mit ihren drei Sequenzen, aber auch die Aufzählung von Bildern aus dem Leben von nichtbiblischen Heiligen. Man kann hinzufügen: Also auch kein Lektionar mit Kapiteln aus dem Neuen Testament. Mir scheint, es paßt überhaupt keiner der üblichen Termini ganz genau auf die vorliegende Handschrift. Der Inhalt der Bilder läßt keine Disposition erkennen, die irgendwie dem Gang des Kirchenjahres folgte. Man vergleiche z. B. nur die Reihenfolge von Bild 66 bis 75: Zuerst die sieben Weisen, dann die Kreuzigung, die Maiestas, der Leidensgang, der Herr zwischen den zwei Schächern, die Fußwaschung der Apostel, die Tröstung der Witwe, die Fußwaschung durch Maria Magdalena, die Zachäusszene, die Theodorgruppe. Ein wirres Durcheinander, aus dem auch die Erwägung nicht hilft, daß der Verfasser des Bilderverzeichnisses und der Zeichner in der Auffassung von oben und unten nicht immer harmonierten und der Zeichner unten das zeitlich Frühere, oben das Spätere gab. Es mag sein und ist gewiß auch tatsächlich der Fall, daß dem tertium comparationis, das Bilder und zugehörigen Text verband, eine Disposition zugrunde lag. Aus den Bildern allein läßt sie sich nicht erkennen. Nach den vorhandenen Bruchstücken des Textes, Kommentar (oder Homilie?) zu einer Genesisstelle, zwei Muttergottes- und einer Nikolaussequenz, Homilien über I. Cor. 3, 8 ff. und Exodus 35 dürfen wir das Ganze vielleicht am passendsten als eine Art Betrachtungsbuch oder theologische Enzyklopädie bezeichnen. Ein liturgisches Buch einer der bekannten Kategorien war das Werk nicht, auch, wie man vielleicht noch am ehesten denken könnte, kein Brevier, weil eine Bezugnahme auf das Kirchenjahr und seine Feste nicht hervortritt. Als Betrachtungsbuch aber auch kein Vorläufer der Armenbibeln, denn eine Gegenüberstellung von Kapiteln des Alten und Neuen Testaments scheint zwar an einigen Stellen vorzuliegen. Aber eben nur vereinzelt, die verschiedenen Bilder aus Heiligenlegenden — von nichtbiblischen Heiligen sind genannt: ein mir unbekannter Heiliger, dessen Attribute ein Löwe und ein Esel sind, die Päpste Leo und Gregor, die hl. Stephan

[14]) Migne, Patrologiae Graecae cursus completus, Bd. XII (1857), S. 387 f.

und Laurentius, der hl. Nikolaus von Myra mit neun Bildern, der nur in oberitalienischen Diözesen als Heiliger oder Märtyrer verehrte Philosoph Boethius und der hl. Theodor — passen nicht in das Schema der Armenbibeln. Ich muß mich mit dieser negativen Feststellung bescheiden. Sie ist vielleicht immerhin genügend, um an anderer Stelle aus ihr einige Schlüsse zu ziehen.

Für die weitere Untersuchung der Handschrift wird es sich empfehlen, von Blatt 3 auszugehen. Zachäusszene, Theodorgruppe und Homilien über die Notwendigkeit, nach den Worten des Apostels (I. Cor. 3, 8 ff.) mit Gold, Silber und Edelsteinen in Christus ein festes Fundament für die Ewigkeit zu legen, und über die Ausschmückung des heiligen Zeltes mit Gold und Silber und Edelsteinen (Exodus XXXV), zunächst scheinbar gewiß eine willkürliche Zusammenstellung! Die vier Themata bilden jedoch liturgisch ein zusammengehöriges Ganzes.

Die Perikope I. Cor. 3, 8 ff. verzeichnet Beissel[15]) nur aus dem Perikopenverzeichnis des Bischofs Viktor von Capua (541—554) aus dem 6. Jahrhundert, wo sie zum Kirchweihfest genannt wird; sonst nirgends. Damit schien ein wichtiger Fingerzeig gegeben. Die so erweckte Hoffnung einer engen Lokalisierung der Handschrift auf Süditalien, die freilich zu dem paläographischen Charakter der Schrift nicht stimmen wollte, schwand jedoch, als Herr Dr. Baumstark in Achern und dann auch Herr P. Beissel mich in liebenswürdigstem Entgegenkommen auf die weite Verbreitung der genannten Perikope aufmerksam machten [16]). Sie ist auch im Perikopenverzeichnis des führenden spanischen Klosters Silo zum Kirchweihfest verzeichnet, galt also wahrscheinlich in ganz Spanien, ferner im uralten Comes von Luxeuil, war folglich auch in Frankreich im Gebrauch, und endlich noch in Perikopenverzeichnissen von Rom und Mailand. Ob sie auch in Deutschland an dem genannten Feste gebetet wurde, scheint noch nicht nachgewiesen zu sein, doch spricht dafür, daß Herrad von Landsberg in ihrem Hortus deliciarum in einem Vergleich zwischen dem Bau der Kirche und des Babylonischen Turms I. Cor. 3 beizieht [17]).

Nicht so sicher steht es mit dem Nachweis der Verwendung von Exodus XXXV für den Ritus der Kirchweihe. Das römische Brevier enthält in der vierten Lektion zur Oktav des Kirchweihfestes einen ziemlich allgemein gehaltenen Hinweis auf die Einweihung der Stiftshütte durch Moses. Außerdem nimmt das Manuale Am-

[15]) Beissel, Stephan, Die Entstehung der Perikopen des Römischen Meßbuchs. 96. Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach. Freiburg i. Br. 1907, S. 59 f.

[16]) Für wertvolle theologische Hinweise fühle ich mich auch meinen Freunden, Stadtpfarrer Dr. Feuerstein in Donaueschingen, Privatdozent Dr. Krebs und Professor Dr. Sauer in Freiburg, zu großem Dank verpflichtet.

[17]) Straub, A. und Keller, G., Hortus Deliciarum par l'abbesse Herrade de Landsberg. Avec 113 planches. Strasbourg 1901. S. 8 zu Planche X. Auch Durandus, Rationale Divinorum Officiorum. Neapoli MDCCCLIX p. 723, erwähnt die genannte Stelle des Korintherbriefs im Kapitel XLVII, De festo et officio dedicationis ecclesiae. Durandus gehört indes einer spätern Zeit an, als sie für uns in Betracht kommt.

brosianum von Mailand an verschiedenen Stellen Bezug auf die Errichtung des heiligen Zeltes [18]). Weiteres habe ich bis jetzt nicht gefunden, und ich muß es den Liturgikern überlassen, ob die Verwendung der Stelle im genannten Zusammenhang auch anderwärts vorkommt und ob ihre anscheinend seltene Beiziehung für eine Lokalisierung der Handschrift einen Anhalt bietet. Darüber kann kein Zweifel sein, zur Lesung am Kirchweihfest scheint sie so geeignet, daß ihre seltene Erwähnung befremden mag. Indes hat der Tiefsinn der mittelalterlichen Liturgiker in der Auslegung und Verwendung der Bibelstellen nicht immer gerade die nächstliegenden Parallelen gezogen, und dies mag den auffälligen Tatbestand erklären.

Uralt und schon frühe fast international ist die Lesung der Zachäusperikope Lukas 19, 1 ff. am Feste dedicationis ecclesiae wegen der Worte des Herrn: »Zachaee festinans descende, quia hodie in domo tua oportet me manere« und »Quia hodie salus domui huic facta est« [19]). Im römischen Brevier wird die Stelle heute noch sowohl im allgemeinen Dedikationsritus wie am Kirchweihfest der fast über die ganze damalige christliche Welt verbreiteten Kongregation der Augustinerchorherren vom Lateran oder der St. Salvatorkirche in Rom gebetet. Der allgemeine Kirchweihritus braucht uns hier weiter nicht zu interessieren, um so mehr die Kirchweihe der römischen St. Salvatorkirche. Dieses Fest wird am 9. November gefeiert. Auf denselben Tag fällt zufällig auch das Fest des hl. Theodor, des Märtyrers, dessen Legende daher im Brevier in der Lesung über das Kirchweihfest der Laterankirche ebenfalls einen Platz gefunden hat.

Mit dieser Feststellung haben wir für die weitere Untersuchung unseres Miniaturenblattes eine wichtige Basis gewonnen. Die Zusammenstellung der vier Themata bildet liturgisch ein untrennbares Ganzes. Dazu kommt noch folgendes. Unsere Handschrift war, wie wir sahen, kein Werk für den unmittelbaren liturgischen Gebrauch. Um so auffallender ist die Bezugnahme auf das Kirchweihfest der Augustiner Chorherren vom Lateran. Das Blatt bezieht sich also entweder auf das Kirchweihfest einer Theodor- oder St. Salvatorkirche oder noch wahrscheinlicher einer St. Salvatorkirche, in der der hl. Theodor besondere Verehrung genoß. Eine besondere Beobachtung bestimmt mich zu der letzteren Annahme. In der Liturgie der Kirchweihe des Laterans rührt die Anrufung des hl. Theodor nur vom zufälligen Zusammentreffen im Datum her; die Ehrung des Heiligen ist dort nicht die Hauptsache. Das aber ist sie auf unserm Blatt, die Nummer LXXV steht bei der Theodorsgruppe. Viel wichtiger noch ist folgendes. Durch die energische Kontrastierung der weich mit Silberstift in zartem Grau gezeichneten Zachäusszene und der nachdrücklichen, starken Linienführung der untern Gruppe mit ihren gesättigten Sepia-

[18]) **Magistretti**, Marcus, Manuale Ambrosianum. Pars II. Mediolani MDCCCCV p. 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370.

[19]) Zahlreiche Belege bei **Beissel**, a. a. O.

konturen und dem leuchtenden Rot der Nimben und Lanzenschäfte hat der Künstler unseres Blattes einen beabsichtigten Gegensatz geschaffen und das liturgische Verhältnis geradezu umgekehrt.

Dabei bleibt bestehen, der dargestellte Heilige ist der Theodor vom 9. November, also von den bei Stadler[20]) verzeichneten 111 Heiligen dieses Namens Theodor von Euchaïta bei Amasea in der Provinz Pontus, der Soldat oder Rekrut (τήρων, tiro), der, kaum über das Jünglingsalter erwachsen, unter Kaiser Maximian 303 bei Ausbruch der Christenverfolgung als Christ verdächtigt, aber wieder freigelassen wurde, in seiner Bekennerfreude und in heiligem Übermut oder Eifer den Tempel der Göttermutter Kybele zu Amasea in Brand steckte, dafür grausam gemartert und schließlich verbrannt wurde. Die Griechen feiern sein Fest am 17. Februar, die lateinische Kirche am 9. November. Der Heilige war ungemein populär, so populär, daß der Reichtum seiner erweiterten Legende für ein Leben nicht mehr ausreichte und seit dem 9. Jahrhundert in Euchaïta und Heraklea ein zweiter Theodor neben ihm auftauchte[21]). Der einfache Soldat wurde zum Rang eines Heerführers (στρατηλάτης) erhoben. Das Fest dieses Doppelgängers fällt auf den 7. Februar. Die Symbole der beiden Heiligen sind die Dornenkrone, ein Tempel, die Fackel als Hinweis auf die Brandstiftung, ein Krokodil oder ein Drache, den der Heilige erlegt, ein Scheiterhaufen. Nicht selten wird ihm auch ein Begleiter beigegeben. Der Heilige erscheint dabei als römischer Soldat, davon abgesehen ist von den genannten Merkmalen auf unserm Blatt nichts zu sehen. Der Heilige ist mit fürstlicher Kleidung angetan, und die Überschrift Theodorus ist dem älteren Krieger beigegeben. Sollte also unserm Blatt eine Darstellung des Feldherrn als Vorlage gedient haben? Oder hat nicht der Schreiber des 14. Jahrhunderts, von dem die Überschriften stammen, etwa die beiden Heiligen infolge des Mangels besonderer Kennzeichen verwechselt? Ich halte es für sicher. Die Hauptperson in der Komposition der Theodorsgruppe ist der jugendliche Heilige, der besonders feierlichen Blickes dem Beschauer en face zugekehrt ist. Um so wahrscheinlicher ist es darum, unser Kirchweihblatt bezieht sich auf das Kirchweifest einer Salvatorskirche mit der Erweiterung, die hier in der besondern Ehrung des hl. Theodor besteht. Diese Schlußfolgerung scheint mir berechtigt. Nur in einem Brevier wäre es ohne jede Bedeutung, daß unsere Handschrift als Ritus des Kirchweihfests gerade den der St. Salvatorskirche auswählte. Unsere Handschrift ist aber, wie wir oben sahen, kein Brevier. Die Bezugnahme auf das Dedikationsfest von St. Salvator in Rom kann deshalb nicht bedeutungslos sein, denn außer dieser speziellen enthält ja das Brevier für das Kirchweihfest auch eine allgemeine Liturgie, die in einem Werk

[20]) Stadler, Joh. Ev., Vollständiges Heiligen-Lexikon. Augsburg o. J., Bd. 5, S. 461—476.

[21]) P. Bihlmeyer, H. in Buchbergers kirchlichem Handlexikon, München 1907, Bd. II unter Theodor, und Delehaye, Hippolyte, Les Légendes graecques des Saints militaires. Paris 1909, S. 11 ff.

wie unsere Handschrift andernfalls gewiß besser gepaßt hätte. Ein vollständiges Verzeichnis aller Gemeinschaften, die zur Zeit der Entstehung unseres Bildes, also — ich darf da wohl vorausgreifen — in der zweiten Hälfte des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts der Kongregation der römischen Chorherrn vom Lateran angeschlossen waren, würde also bei dem Versuch einer Lokalisierung unserer Handschrift den einen geometrischen Ort ergeben. Ein solches Verzeichnis ist mir indes nicht bekannt, mag auch wohl nirgends existieren. Um die genannte Zeit war die Verbreitung der Chorherren vom hl. Erlöser wahrscheinlich eine besonders große, ja eine internationale, soweit dies Wort für damalige Verhältnisse gebraucht werden darf; die meisten Anschlüsse wies natürlich Italien auf.

Trotzdem brauchen wir keineswegs die Hoffnung auf die Ermittlung der Heimat unserer Handschrift aufzugeben. Ich komme zum Schluß noch einmal kurz auf diese Fragen zurück.

Eine engere Umgrenzung, als sie bis jetzt möglich war, gestatten zunächst die paläographische Untersuchung der Schrift unseres Blattes, seine Datierung und seine kunsthistorische Einstellung.

Was den paläographischen Charakter unserer Handschrift betrifft, so ist von vornherein darauf hinzuweisen, was eine derartige Untersuchung überhaupt zu leisten vermag. Die Versuche, lokale Schreibschulen zu umgrenzen, sind trotz allem, was durch die Forschung der letzten Jahre auf diesem Gebiete geleistet wurde, ihren Ergebnissen nach noch immer mit großer Vorsicht aufzunehmen. Wie andere Kulturgüter durchwanderte die Schrift als Leihgut oft weite Gebiete, überflog auch oft, ehe sie wieder Boden faßte, große Strecken. Sie gibt also höchstens über die einstige Schule eines Schreibers, nicht immer aber über die Stätte seiner spätern Wirksamkeit Aufschluß. Und wie schwierig eine zeitliche Bestimmung von B u c h s c h r i f t ist, brauche ich nicht auseinanderzusetzen. Indes, auch unter Berücksichtigung all dieser Schwierigkeiten darf gesagt werden, die Schrift der drei Blätter gehört dem Übergang von der sogenannten jüngeren karolingischen zur gotischen Minuskel, also dem 12. oder allerspätestens den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts an. Die Verschiedenheiten, die dabei in der Schrift der drei Blätter sich zeigen, mögen noch eine genauere Antwort gestatten. Es sind zwei, vielleicht sogar drei Schreiber, die hier tätig waren. Bestimmt ist die Hand, die das Inhaltsverzeichnis und den theologischen Exkurs dieser Seite schrieb, eine andere als die der Mariensequenz auf der Rückseite. Von dieser stammen auch die Texte auf den beiden andern Blättern. Ich weise diese trotz einiger Verschiedenheiten demselben Schreiber zu, und dies kann für die Datierung ohne Bedenken geschehen, denn die verwandten Züge innerhalb dieser Gruppe sind so groß, daß sie von vornherein als gleichzeitig gelten dürfen. Das Inhaltsverzeichnis ist als solches, aber auch der Schrift nach, jünger wie die übrigen Blätter. Sobald wir dies festhalten, wird es doppelt lehrreich, die Verschiedenheiten der beiden Schriftgruppen ins Auge zu fassen. In der ältern Gruppe

(Abb. 2) herrscht noch der Charakter der karolingischen Minuskel vor. Die Buchstaben sind regelmäßig und gut proportioniert, die kurzen Buchstaben quadratisch oder rundlich, also von gleicher Höhe und Breite, die Ober- und Unterlängen dazu in gefällig wirkendem Verhältnis. Alle Buchstaben stehen dichtgedrängt, sind aber, von den üblichen Ligaturen abgesehen, noch selbständig. Die Federführung ist kräftig, die Grundstriche sind breit ohne jede Neigung zur Keulenbildung in den Oberschäften, die Haarstriche noch wenig betont. Von diesen Merkmalen weicht die Schrift des Inhaltsverzeichnisses (Abb. 3) in einem wesentlichen Zug ab. Die kurzen Buchstaben erhalten statt der quadratischen oder runden eine hochgestellt rechteckige bzw. ovale Grundform, ohne daß im übrigen die Gestalt der Buchstaben eine völlig andere würde. Die Schäfte der Buchstaben bleiben gerade, eine Neigung, sie entschieden zu brechen, tritt nicht hervor; doch haben sie, besonders die Langstriche von b, d, g, h, l, p, q scharfe Ecken, teilweise sogar mit Ansätzen zur Gabelung. Die Buchstaben stehen weniger dicht als in der ersten Gruppe. Die charakteristischen Bogenverbindungen der gotischen Minuskel fehlen vollständig. Von Ligaturen kommen nur die bekannten von c und s mit t und c mit h vor.

Im einzelnen herrscht nun zwischen den beiden eben unterschiedenen Gruppen ein merkwürdiges Verhältnis. Die scheinbar ältere zeigt eine Reihe jüngerer Züge, die der fortgeschrittenen Schrift des Inhaltsverzeichnisses noch fehlen! In jener ist rundes d häufig, auch rundes Schluß-s ist nicht selten, rundes r fehlt dagegen noch völlig, selbst nach o. Für ae tritt durchweg geschwänztes e ein. Striche über dem i kommen nicht vor. Von Abkürzungen wechselt das alte verschlungene Zeichen für et mit dem wieder vordringenden, einer arabischen Sieben gleichenden Zeichen der tironischen Noten. Die Silbe con wird bald durch das ältere c mit Balken, bald durch die tironische Note des umgestürzten c gegeben.

Im Gegensatz zu dem allen ist die Schrift des Inhaltsverzeichnisses noch nicht vorgeschritten genug, um sie zeitlich weit herabrücken zu dürfen. Bogenverbindungen fehlen hier noch entschiedener. Rundes d kommt überhaupt nicht vor, und rundes s ist sogar seltener als in den andern Texten. Dagegen findet sich ein paarmal nach o das runde r, häufiger ist jedoch, auch nach o, das gerade r. Geschwänztes e vertritt auch hier ae und oe. Striche über dem i kommen nur bei Doppel-i vor; der Schaft des zweiten i geht unter die Linie und ist nach links eingezogen. Die großen rot geschriebenen Buchstaben zeigen eine seltene Mischung. Sogar die Kapitale ist in A, I, M (einmal) und V vertreten, bei A, M und J ganz rein, bei V mit Neigung zur Gabelung der oberen Enden. Daneben erscheinen schon rein gotische Majuskeln als Anfangsbuchstaben, die ganz wohl dem 13. Jahrhundert angehören könnten und, wenn nicht daneben die alten Formen wären, den Verdacht erwecken möchten, als seien sie erst später eingetragen.

Ziehen wir aus dem Vergleich den Schluß. Das vorgerückte Stadium der »ältern« und das noch unentwickelte der »jüngern« Gruppe gestatten eine Datierung

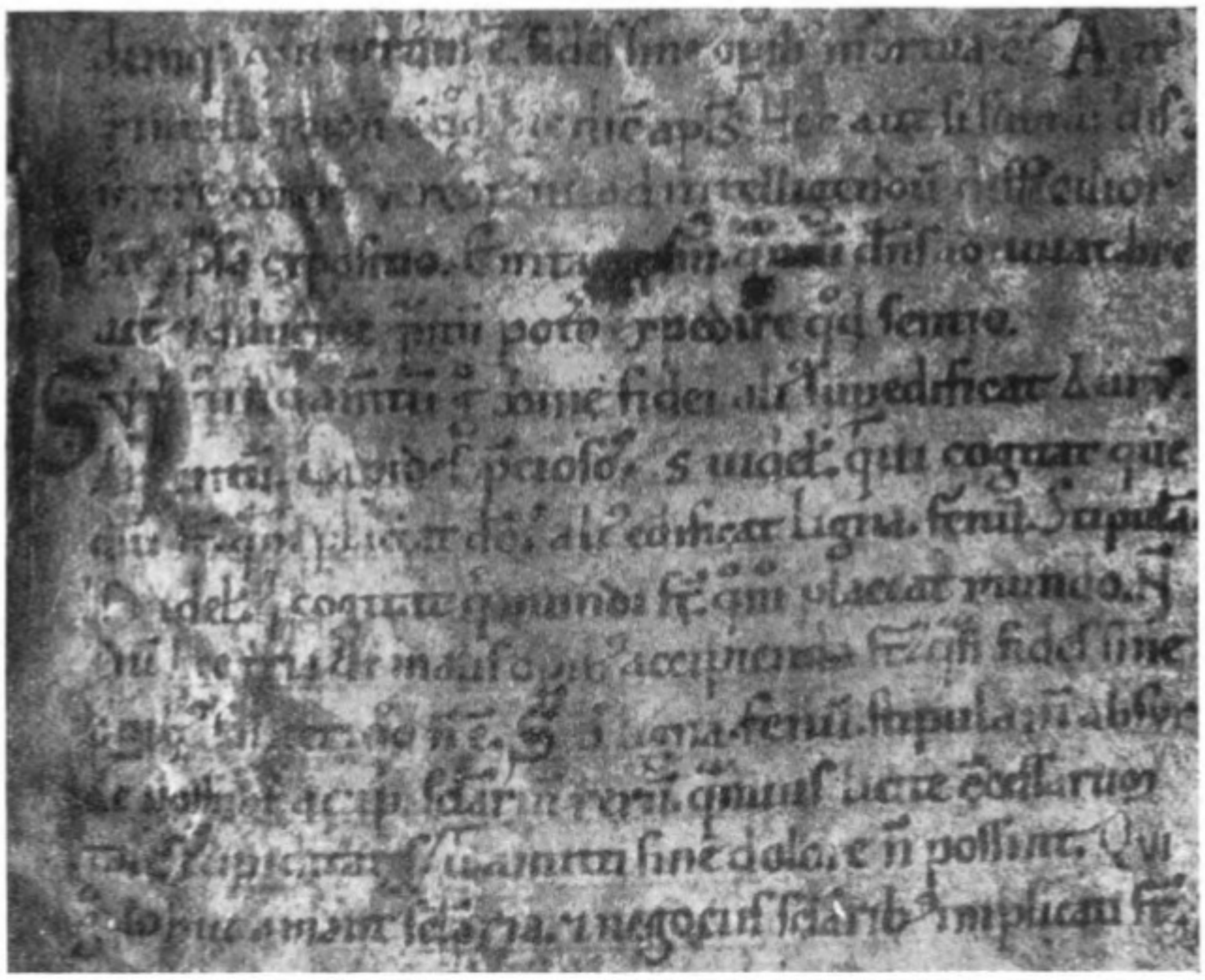


Abb. 2. Schriftprobe von Blatt 3 (ältere Gruppe).

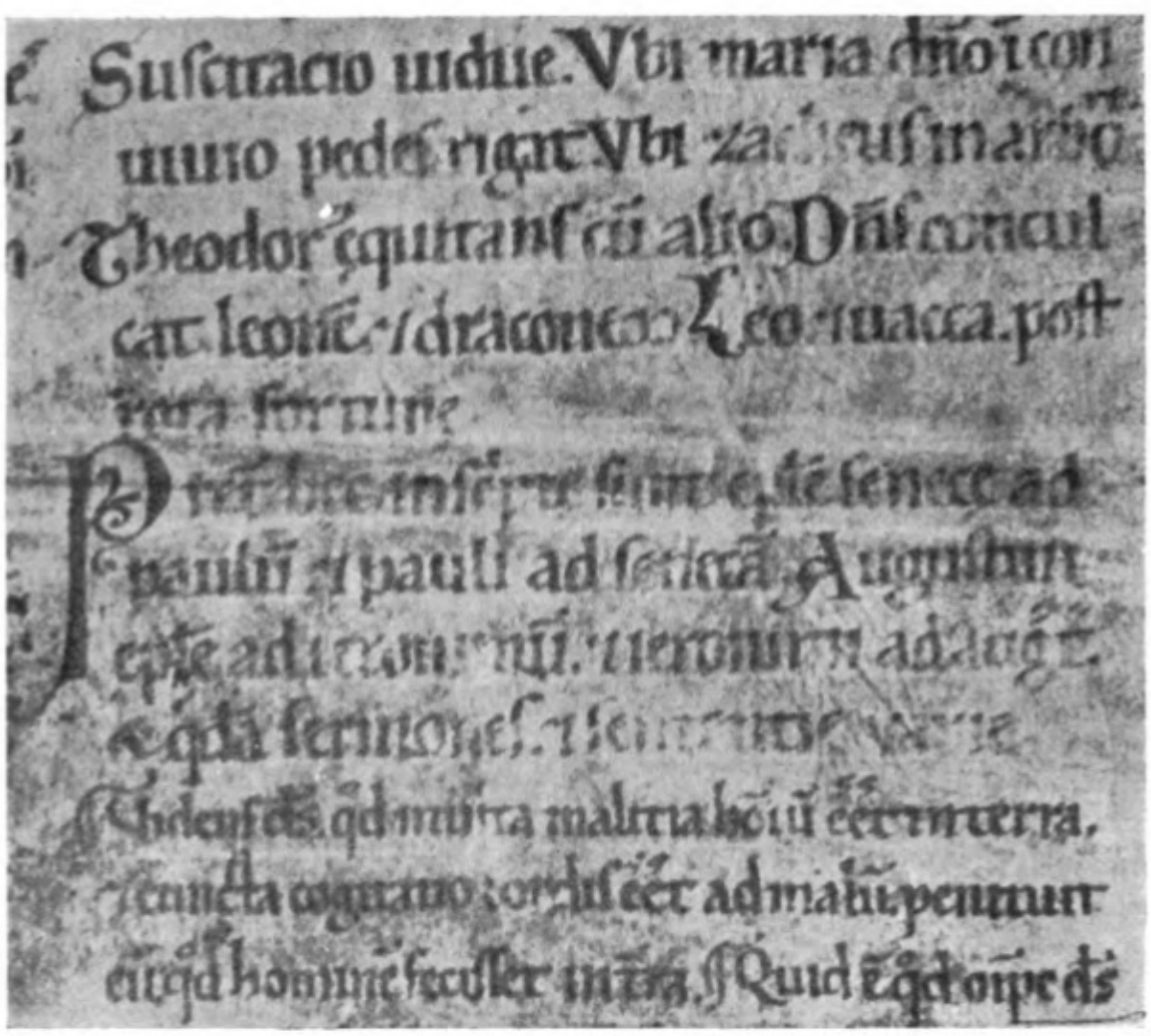


Abb. 3. Schriftprobe von Blatt 1 (jüngere Gruppe).

der drei Blätter auf die Zeit von 1150 bis allerspätestens 1220; die Wahrscheinlichkeit besteht für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. Halten wir dazu, was oben über die Sequenz von Adam von St. Viktor gesagt wurde, so darf sogar eine engere Begrenzung auf die Zeit zwischen 1150 und 1180 gewagt werden.

Weit weniger sagt uns leider die Schrift über den örtlichen Ursprung der drei Blätter. Mit Sicherheit scheiden, das ist gegenüber dem, was die liturgische Untersuchung ergab, wichtig, Spanien, Süditalien, England und Nordeuropa, sehr wahrscheinlich auch Frankreich aus; auch ein Einfluß der oberitalienischen Schreibschule des Klosters Bobbio scheint, wie das Fehlen der dieser charakteristischen Bogenverbindungen nahe legt, nicht vorzuliegen. Bleibt also als Heimatland unseres Schreibers Deutschland mit der Schweiz und Österreich, Oberitalien, vielleicht auch Frankreich. Immer natürlich unter der Veraussetzung, deren Vorliegen übrigens in unserem Falle unwahrscheinlich ist, da sie dann gleich für zwei Schreiber gilt, daß nicht ein Schreiber aus den genannten Gebieten in eines der übrigen Länder auswanderte und hier die Handschrift fertigte.

Lautliche Besonderheiten, wie es z. B. der Gebrauch von c für qu in französischen Handschriften ist, und ähnliches, findet sich nicht. Der Gebrauch von c für geschärftes t ist in einigen Wörtern, z. B. preciosus, die Regel, im übrigen selten, in der Endung tio schwankend, doch überwiegt t, indes spricht dieser Gebrauch mehr für die gegebene Datierung als für ein bestimmtes Ursprungsland. Auch die Beobachtung, daß auf Blatt 2 zweimal die Form nichil, einmal nihil vorkommt, gibt keine Entscheidung, wenn sie auch deutschen Ursprung der Handschrift wahrscheinlicher erscheinen läßt als italienische oder französische Herkunft. Ein kleiner grammatischer Fehler im Inhaltsverzeichnis darf dagegen in diesem Zusammenhang noch genannt werden. Es heißt da zu Bild 21 »absolutio de cruce« und unmittelbar darauf »subque cruci«. Letzteres könnte allenfalls ein Ablativ sein, wie es sub verlangt, aber nur zwei Worte vorher lautet er richtig cruce. Einen Dativ nach sub unter aber kann sich doch wohl nur ein Deutscher leisten, aber kein Franzose und kein Italiener, die nach den Präpositionen den Akkusativ setzen.

Nach Deutschland weist endlich noch die Nichtbeobachtung einer Schreibregel, die nach ihrem Entdecker Wilhelm Meyer[22]) deutsche von italienischen und französischen Schreibschulen trennen soll. In Frankreich und Italien wurde rundes d vor a, e, o und rundem r, gerades d vor den senkrechten i, u, n, m und geradem r bevorzugt. Unsere Handschrift zeigt in dieser Hinsicht die Willkür, wie sie Meyer für Deutschland behauptet.

Berücksichtigen wir alle diese kleinen Beobachtungen, so erscheint es sehr beachtenswert, daß ein Kenner der Reichenauer Schreibschulen wie Herr Geheimer

[22]) Meyer, Wilhelm, Die Buchstaben-Verbindungen der sogenannten gothischen Schrift. Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse. Neue Folge 1 Nr. 6, Berlin 1897, S. 23 f.

Rat Holder in Karlsruhe, dem ich an dieser Stelle für seine wertvollen Winke geziemenden Dank ausspreche, die Schrift dem Reichenauer Kreis, vielleicht auch dem von St. Gallen, weit eher jedoch dem erstern, zuschreibt. Da Herr Geheimer Rat Holder seine Ansicht nicht näher begründete und die Reichenauer Schriftproben aus der in Betracht kommenden Zeit in dem bekannten Monumentalwerk von Chroust keinen zwingenden Beweis gestatten, lasse ich die Frage unerörtert. Nur ein, vielleicht unscheinbarer, Zug sei hier vermerkt. In dem theologischen Exkurs am Schluß des Inhaltsverzeichnisses wird zweimal, in den Abkürzungen $\overline{\text{opic}}$ (omnipotens) und $\overline{\text{spc}}$ (spiritus), griechisches Sigma für s gebraucht. Es handelt sich dabei allerdings um nomina sacra, also stereotype Abkürzungen, doch scheint die Beibehaltung des griechischen Sigma für einen Ursprung zu sprechen, dem das Griechische nicht fremd war. Gewiß, ein etwas weiter Schluß. Aber einem Kloster, in dem die Theodorgruppe entstand, dürfen wir auch ohne dieses geringe Indiz getrost griechische Sprach- und Schriftkenntnisse zutrauen. Und das galt zur Zeit der Entstehung unserer Handschrift für die Reichenau und ihren Kulturkreis, zu dem außer dem selbständigeren St. Gallen auch Oberitalien zu rechnen ist, vielleicht mehr als an den meisten andern Orten. Wenn ich trotzdem von einer Lokalisierung unserer Handschrift auf die Reichenau absehe, so geschieht dies im Hinblick auf andere Gründe, die weiter unten zu erwähnen sein werden.

In den Kulturkreis des Oberrheins führt endlich, wie es die bisherige Untersuchung möglich erscheinen ließ, auch die kunstgeschichtliche Einstellung unserer Handschrift. Die oben nachgewiesene liturgische Einheit des Miniaturblattes erlaubt für diese Untersuchung sofort zwei wichtige Feststellungen: Gleichzeitigkeit beider Bilder und ihre Zuweisung an dieselbe Malerschule. Dem ersten Blick möchte beides zunächst anders scheinen. Es beweist für die zeitliche Unterscheidung der Zachäus- und Theodorgruppe (Abb. 4 u. 5) natürlich nichts, daß die obere Zeichnung offensichtlich zuerst angelegt wurde. Die Lanzenspitze der consodalis überschriebenen Figur ist nämlich über den Fuß des Heilandes, ja in ihn hineingezeichnet; mit dem Vergrößerungsglas kann man erkennen, wie das Rot des Lanzenschaftes über das Grau des Silberstifts hinweggeht. Aber was will das besagen? Die erwähnte Beobachtung kann ebensowohl eine Zeitdifferenz von wenigen Tagen, ja selbst Stunden beweisen, ist also für unsere Zwecke völlig gleichgültig. Aber es ist doch angenehm, alle Einwendungen von dieser Seite durch den Hinweis auf die inhaltliche Einheitlichkeit des Blattes abschneiden zu können. Und das gleiche gilt hinsichtlich des künstlerischen Ursprungs der beiden Miniaturen. Denn obwohl ein starker byzantinischer Einfluß auch in der Zachäusgruppe hervortritt, so ist er doch in der untern Szene so maßgebend und vorwiegend, daß diese fast als echtbyzantinisch gelten könnte. Das Gewand und die Rüstung der beiden Reiter bis in kleine Einzelheiten, die reiche Fußbekleidung, die gekünstelte Haartracht, die Stirnreifen könnten nicht »echter« sein und werden den beiden Reitern in der Kostümgeschichte bald den Rang von



Abb. 4. Zachäusszene, etwa $^3/_4$ der Originalgröße.



Abb. 5. Theodorgruppe, etwa 3/5 der Originalgröße.

Musterparadigmen fürstlicher byzantinischer Reiterdarstellungen verschaffen. Dazu die Hoheit des Blickes, die Belebtheit der Gewandung, die Bewegung der Rosse, die Herbheit der Konturen infolge des Ausziehens der Linien in Sepia, die nur leicht andeutende Tönung, das feine, sichere koloristische Empfinden in der sparsamen Verwendung des Rot und seiner wirkungsvollen Beschränkung auf die Nimbenkreise und Lanzenschäfte, dies alles sind ausgesprochene Merkmale byzantinischer Kunst in ihrer besten Zeit.

Nicht als ob diese Charakteristika in der obern Szene alle fehlten! Im Gegenteil, auch sie ist byzantinisch stark beeinflußt, und der Kontrast gegen die untere Gruppe beruht keineswegs ausschließlich auf einer Verschiedenheit des Stils, er scheint mir, wie ich schon hervorhob, auch ein beabsichtigter, um der Theodorgruppe das größere Gewicht zu geben. Alle Linien in zartem, weichem Fluß, die Gewänder anschmiegend und nur soviel Bewegung zeigend, als die Geste der Person gerade verlangt, die Personen hoheitsvoll feierlich, aber doch ohne das gesteigerte starre Pathos der beiden Reiter. Koloristische Wirkung ist hier überhaupt nicht gewollt. Alle Linien sind mit dem Silberstift angelegt, so zart, als ob ein nochmaliges Übergehen beabsichtigt gewesen sei, und dies scheint in der Tat beim Kopf des Heilandes mit seinen dunkleren Tönen versucht worden zu sein. Aber doch, wer möchte sich die obere Miniatur in Sepia ausgezogen denken, wie es bei der untern geschah und deren Wirkung steigerte!

Den Kombinationen aus diesen Verschiedenheiten beider Miniaturen macht die untrennbare Zusammengehörigkeit aller Teile dieses Kirchweihblattes von vornherein ein Ende. Obendrein registriert sie schon das Inhaltsverzeichnis, das, wie gezeigt, zeitlich nur wenig von dem übrigen Teil der Handschrift abweichen kann, gleich hintereinander, von oben nach unten gehend: »Ubi Zachaeus in arbore. Theodorus equitans cum alio.« Beide Miniaturen sind also gleichzeitig nach einheitlichem Plan in derselben Malerschule entstanden. Ob auch von ein und demselben Künstler gezeichnet? Das ist eine Frage für sich. Ich glaube, sie nicht unbedingt verneinen zu müssen. Was der Zeichner seiner byzantinischen Vorlage an Eigenem hinzugegeben haben mag, ist bei aller künstlerischen Vollendung, die diesen Meister auszeichnet, nicht so selbstständig, daß er nicht für beide Bilder in Betracht kommen dürfte. Und eine gewisse Abhängigkeit von seiner Vorlage ist unverkennbar. Der Zeichner hat entweder seinen eigenen Entwurf oder seine Vorlage durchgepaust und auf das Pergament übertragen! Nur so konnte er bei der linken Hand des Heilandes, die die Schriftrolle hält, die Finger einzuzeichnen vergessen. Aber daneben waltet eine große Sicherheit, die die Technik vollkommen beherrscht. Kein einziger Strich in der untern Gruppe ist beim Ausziehen mit Sepia verzeichnet, wie das beim Nachfahren einer komplizierten Zeichnung leicht geschehen kann. Und im Kontrast der Weichheit der obern Zeichnung und der Herbe der Theodorgruppe offenbart

sich ein feines Empfinden, das in dem einen Fall mit richtiger Berechnung der Wirkung unterließ, was im Hauptbild den Eindruck feierlicher Hoheit stärkte.

Seine Vorlagen entnahm unser Künstler unzweifelhaft Werken von Byzanz oder Meistern, die sich an jenen gebildet hatten. Wahrscheinlich griff er direkt auf die Quellen zurück, weil er noch so guter Byzantiner bleibt und ihre Formen und Linien, wie wir eben sahen, mit voller Sicherheit beherrscht. Einen Griechen möchte ich nicht in ihm vermuten. Das Ringen der abendländischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts nach naturalistischer Auffassungsweise hat auch ihn schon erfaßt. Zwar fehlt noch jede Andeutung eines Bodens, auf dem die Figuren gehen, und jede Spur einer nicht unbedingt nötigen Szenerie. Der Baum, auf dem Zachäus steht, ist in dieser Hinsicht alles, und seine Wurzeln gehen in die Luft. Aber sein Stamm, seine Krone und Äste sind ungewöhnlich reich entwickelt und auffallend wenig stilisiert. Zwar hat auch hier unser Künstler nicht völlig frei geschaffen; ähnliche Bäume finden sich schon auf den christlich-römischen Sarkophagen, aber bei weitem nicht in dieser reichen Entwicklung[23]). Bei den Pferden ist das naturalistische Streben noch stärker. Das Tummeln des Rosses links ist durch das Flattern der Mähne, den feurigen Blick, das Heraushängen der Zunge, das Ansetzen des Gebisses mit dem Zügel, die Stellung der Beine und die Hebung der Vorderbeine vorzüglich getroffen. Naturalistisches Streben verrät auch trotz der Stilisierung das schinkenförmige Ansetzen der Beine am Körper, während diese z. B. im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg unbeholfen hölzern angefügt sind. Ebenso die Behandlung der Kniegelenke, der Hufe, der Haare. Und doch! Der Kopf des Pferdes des hl. Theodor findet sich mit derselben Stirnbildung, denselben weiten Augen und Nüstern, ja in derselben Drehung schon auf einem koptischen Bild aus dem 5. Jahrhundert![24]) Auffällig naturalistisch scheint ferner der kleine Zug, wie die herunterhängende eine Falte des Gewandes des Consodalis umgebogen und im Gürtel eingesteckt ist, dann die Behandlung der Gewandformen und das Streben nach Körperandeutung in der rechten Silhouette des Heilandes, seinem rechten Knie, in der Art, wie Zachäus den Herrn mit den flach entgegengestreckten Händen ehrfurchtsvoll begrüßt. Daneben freilich ohne Anteilnahme an der Handlung die Gestalt des hl. Petrus in einer Darstellung, wie sie vielfach wiederkehrt, nur bei weitem nicht so gut gezeichnet.

Suchen wir nun unter diesen Umständen im genauern nach den Vorlagen unseres Künstlers oder seinem Schulkreis, so ist festzuhalten: die Wiederkehr von Einzelheiten beweist in unserer Zeit noch sehr wenig für nähere Zusammenhänge. Was soll es in dieser Beziehung z. B. beweisen, daß der Kopf des Pferdes des hl.

---

[23]) Vgl. z. B. Cabrol, Ferd., Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. Paris, Bd. II, 63/64, 421, 1029/30, 1129/30, 1493/94, 1628, 2063, u. a.

[24]) Vgl. Cabrol, F., Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. Paris 1907, Bd. III, 1559/60 Abbildung des hl. Demetrius.



Abb. 6. Gott-Vater in der Erschaffung des Lichtes. Hortus Deliciarum Tafel 3, Originalgröße.

Theodor schon in Ägypten im 5. Jahrhundert vorkommt? Auch der Kopf des Pferdes seines Gefährten findet sich in ähnlicher Weise auf griechischen Miniaturen und



Abb. 7. Ölbergszene. Hortus deliciarum Tafel 15, Originalgröße.

im Hortus deliciarum [25]). Und die weiten offenen Augen des Consodalis, die Verdrehung seines Oberkörpers en face, die Haltung des Pferdes, das Fliegen seines Mantels sind typische Züge. Ebenso und noch mehr die Haltung des Heilandes,

[25]) Vgl. z. B. Planche XIter, XXX, XLIII u. a.

der griechische Segensgestus des erhobenen rechten Arms, die Haltung des linken Armes, der einen Teil des umgeschlagenen Obergewandes aufnimmt und herabwallen läßt, die Schriftrolle in der linken Hand, die Stellung des rechten Spielbeins, die Art, wie der linke Fuß flach, ganz im Profil, aufsteht, der rechte nur mit den Zehenspitzen den Boden berührt. All dies und noch manches andere kehrt in derselben typischen Weise bekanntlich unzählige Male wieder. Um für Werke des frühern Mittelalters Abhängigkeit von derselben Vorlage, dieselbe Schule, auch im weitern Sinn, oder gar denselben Künstler annehmen zu dürfen, bedarf es sozusagen wörtlicher Übereinstimmung, und diese finde ich nach sorgfältiger Durchsicht aller Werke über mittelalterliche Miniaturen, soweit sie mir erreichbar waren [26]), nur mit dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg hinsichtlich der Heilandsgestalt der Zachäusszene, aber für diese in ganz frappanter Weise.

Man vergleiche mit unserm Bilde die Darstellung von Gott-Vater auf Tafel 3 des Hortus (Abb. 6), vor allem aber die Heilandfigur in der Ölbergszene auf Tafel 35 (Abb. 7). Schon die Übereinstimmung im Gesamteindruck ist überraschend. Die Gesichter zeigen Porträttreue: gleiche Wölbung der gerundeten Augenbrauen, gleiche Bildung der Stirne, Nase, des Mundes, gleiche seidenartige Behandlung des Barthaares, gleiche Scheitelung und gleiches Herabwallen der Kopfhaare auf Hals und Rücken. Identisch ist auch die Körperhaltung. Kein Unterschied in der Stellung des Körpers in der Bildfläche, in der Bewegung der Arme und Beine. Völlige Übereinstimmung der Gewandung und ihrer Faltengebung, mit dem einzigen Unterschied, der sich aus der Situation ergibt. In der Ölbergszene (Tafel 35) blickt der Heiland vorwärts nach unten zu den schlafenden Jüngern. Der linke Arm ist deshalb fester an den Körper gedrückt, das um ihn geschlagene Obergewand fällt lässiger herab und kann in der Randkontur unter dem rechten Knie Mäanderfalten bilden. In der Zachäusszene dagegen schaut Christus empor zu dem Zöllner auf dem Baume. Indem der linke Arm dieser Bewegung folgt, wird das Obergewand heraufgezogen, seine Konturen werden straffer, die Faltungen fallen nicht mehr senkrecht herab wie in der Ölbergszene, sondern konvergieren von der rechten Körperseite nach ihrem gemeinsamen Scheitelpunkt, der linken Hand, genau so wie in der ähnlichen Haltung von Gott-Vater auf Tafel 3 bei der Erschaffung des Lichtes. Zu alledem sind auch die Maße der Figuren fast dieselben. Die Heilandsfigur des neuen Blattes mißt von der Zehenspitze des linken Fußes bis zum Scheitelende 127 mm und ebendahin von der Zehenspitze des rechten Fußes 138 mm. Auf Tafel III des Hortus sind die entsprechenden Maße 150 bzw. 153 mm, auf Tafel 35 genau 127 bzw. 135 mm.

In technischer Hinsicht ist ein Vergleich unseres Blattes mit bloßen Pausen, mehr haben wir ja von dem Hortus nicht mehr, kaum möglich, jedenfalls sehr er-

[26]) In dieser Hinsicht freut es mich, Herrn Geh. Rat Rosenberg, Kunstmaler Professor Geiges, Dr. G. Münzel, Professor Dr. Sauer und Konservator Professor Dr. Wingenroth und Dr. A. Bechtold geziemenden Dank für wertvolle Hinweise aussprechen zu dürfen.

schwert. Rekonstruiert man aber in Gedanken die Wirkung der Feder- und Silberstiftzeichnungen des Hortus, so dürfte der Eindruck mit dem unserer Miniatur übereinstimmen. Die Sicherheit der Zeichnung der kunstfertigen Äbtissin ist viel gerühmt. Sie bildet auch mit der außergewöhnlichen Formschönheit das Hauptcharakteristikum des neuen Blattes.

Wenn nun, wie gezeigt, zwischen dem Theodorblatt und dem Hortus deliciarum irgendwelche Zusammenhänge bestehen, wie darf dieses Verhältnis bezeichnet werden? Leider kommt dem Hortus innerhalb der mittelalterlichen Malerschulen noch eine fast ganz isolare Stellung zu. Kaum daß ihn dünne Fäden mit den Miniaturwerken seiner Zeit verbinden, und um die Kenntnis seiner Quellen und Vorlagen steht es noch ganz dürftig. So isoliert wie dieses berühmte Werk ist vielleicht kein bedeutendes Miniaturenbuch seiner Zeit. Dieser Umstand erschwert natürlich auch ganz bedeutend die Fragen nach dem Verhältnis zwischen dem Hortus und unserem Blatt.

Die erste dieser Fragen lautet: Stammen das Kirchweihblatt und der Hortus von derselben Künstlerhand? Ich möchte dies trotz der eben nachgewiesenen großen Verwandtschaft und mancherlei Übereinstimmung anderer Einzelheiten, auf die ich aus begreiflichen Raumrücksichten hier nicht weiter eingehen kann, entschieden verneinen. Die Theodorgruppe hat zu viel Selbständiges. Sie zeigt die byzantinische Kleidung und Rüstung in einer lückenlosen Vollständigkeit, wie sie dem Hortus nicht eigen ist. Der byzantinische Gesamthabitus kehrt in dieser Geschlossenheit bei keinem Blatt wieder. Dazu kommen zeichnerische Verschiedenheiten. Im Hortus sind z. B. die Beine der Pferde steckenartig am Körper angesetzt, Oberschenkel, wie auf unserm Blatt, haben diese Rosse nicht. Auch die Zachäusszene zeigt einige bedeutsame Verschiedenheiten, namentlich weicht die naturalistische Wiedergabe des Baumes von der meist rein stilisierenden Darstellung der Pflanzen im Hortus charakteristisch ab.

Zum Teil ist mit der eben gegebenen Antwort auch schon eine zweite Frage erledigt. Ist das Theodorblatt etwa nach dem Tod der Herrad im Kloster Hohenburg entstanden oder geht es wenigstens auf den Hortus als Vorlage zurück? Diese zweite Frage muß noch entschiedener verneint werden als die erste. Die eingehenden byzantinischen Kenntnisse, die unser Blatt bezeugt und die über die des Hortus hinausgehen, können nicht von diesem herstammen. Über das zeitliche Verhältnis der beiden Handschriften gibt vollends der Schriftvergleich einige Auskunft. Jüngere und ältere Schriftarten können zwar ganz wohl gleichzeitig sein, ja es kann die frühere Tradition neben Neuerungen einer jüngeren Generation in einem alten Schreiber noch fortleben, und all das könnte sogar in derselben Schreibstube der Fall sein. Aber solche, ich will einmal sagen, unmethodische Kombinationen dürfen wir nur auf Grund eines strikten Tatsachenbeweises annehmen, und in unserm Fall stehen lediglich methodische Erwägungen zur Verfügung. Nur solche dürfen uns führen, so-

lange nicht weiteres Material eine genauere Untersuchung ermöglicht. Vergleicht man nun unter diesen Einschränkungen die Schrift der beiden Handschriften, so zeigt sich folgendes Verhältnis: Wo der Hortus Buchschrift gibt, besteht zweifellos in mancher Hinsicht eine große Verwandtschaft mit der Schrift unserer drei Blätter, so namentlich in der auffällig steilen Federhaltung, der Gedrängtheit der Buchstaben, auch ihres Gesamtcharakters in der Form sowohl wie in der Neigung für kräftige, breite Grundstriche und der Vorliebe für zahlreiche Abkürzungen. Obwohl die Schrift des Hortus bisher meines Wissens noch nie eine nähere Untersuchung erfahren hat und ich mich hier auf eine genaue Schriftvergleichung unmöglich einlassen kann, so glaube ich doch betonen zu dürfen: wollte man unmittelbare Zusammenhänge der beiden Handschriften annehmen, so könnte die Schrift des Hortus nur als jüngere Weiterbildung der unserer Handschrift mit einem starken Einschlag in die Kursive gelten. Unter der selbstverständlichen Voraussetzung natürlich, daß im Kloster Hohenburg überhaupt hinsichtlich der Schrift eine gewisse Tradition bestand. Es kann also unsere Handschrift unmöglich die Weiterbildung des Hortus sein, sondern fällt, soweit der Schriftvergleich Auskunft geben kann, zeitlich vor diesen.

Damit sind wir bei einer dritten und zwar einer Doppelfrage angelangt. Ist unsere Handschrift vielleicht die Vorlage des Hortus oder gehen beide auf gemeinsame Quellen zurück? Eine zwingende Antwort ist ausgeschlossen, aber doch sprechen für die Zulässigkeit einer nachdrücklichen Erörterung dieser Möglichkeiten gewichtige Gründe. Der Hortus, so sei wiederholt, nimmt unter den Malerschulen seiner Zeit eine vereinzelte Stellung ein. Niemandem ist es bisher gelungen, seine Zusammenhänge mit andern Schulen aufzudecken, noch konnte ein sichtbarer Einfluß des Hortus auf jüngere Kreise nachgewiesen werden [27]. Nun taucht mit unserm Blatt ein Werk auf, das dem Hortus außerordentlich nahe steht, künstlerisch, zeitlich und, wenn wir den Reichenauer — oder besser deutschen — Charakter der Schrift unserer drei Blätter als bewiesen annehmen dürfen, vielleicht auch örtlich, letzteres in dem Sinne, daß die Einflußsphäre der Reichenau, Oberrhein, Oberschwaben, Schweiz, Oberitalien, auch die des Hortus ist.

Was nun den ersten Teil unserer Doppelfrage betrifft, so hat schon Marignan [28], freilich ohne, soweit ich sehe, mit seiner Ansicht durchzudringen, die Ausführung und Fertigstellung des Hortus auf Grund der Trachten und Symbole in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts verlegt und der gelehrten Äbtissin Herrad nur Plan und Anlage des Werkes zugeschrieben. Falls das, wozu ich hier nicht nebenbei Stellung nehmen kann, richtig ist, so wäre die Sachlage wesentlich erleichtert. Da

[27]) Vgl. jedoch darüber unten die Ausführungen von Polaczek über die Miniaturen des Jenenser Codex Bos. q. 9.

[28]) **Marignan**, A., Etude sur le manuscrit de l'Hortus deliciarum. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 125. Straßburg 1910.

unsere Handschrift paläographisch bestimmt älter als der Hortus ist, so wäre zeitlich eine Abhängigkeit dieses von jener ohne weiteres möglich. Nur ist dann die ganze Frage so zu gestalten. Ob wir unsere Handschrift als Quelle des Hortus oder irgendeine unbekannte ältere dritte oder für beide besondere Stämme annehmen und diese weit früher oder später auseinandergehen oder zusammenwachsen lassen, das alles ist schließlich gleichgültig. Letzten Endes kämen wir natürlich auf eine byzantinische Wurzel. Da nun gegen eine Datierung des Hortus auf 1220 oder 1230 auch paläographisch Bedenken bestehen, durch den Schriftvergleich nur das Vor und Nach gesichert ist, so darf die annähernde Gleichzeitigkeit der neuen Handschrift und des Hortus als gesichert gelten. Letzterer nun verhält sich gegen den byzantinischen Typus in der Reinheit, wie er in der Theodorgruppe auftritt, ablehnend. Die Frage ist also, müssen oder dürfen wir überhaupt zwischen dem neugefundenen Blatt und dem Hortus Zwischenstufen annehmen? Für viele derartige vermittelnde Glieder ist zeitlich kein Platz oder nur in der Weise, daß unser Blatt direkt auf die Quellen zurückgeht, der Hortus aber das Endergebnis einer aus denselben Quellen als selbständiger paralleler Ast hervorgehenden Entwicklung ist. Nur ist eben diese Entwicklungsreihe bis jetzt nirgends nachgewiesen. Die beiden Werke stehen also wieder isoliert und sich selbst doch so nahe! Dies ist für mich der Grund, einen engeren Zusammenhang zwischen ihnen anzunehmen; ein direkter, unmittelbarer Zusammenhang braucht es deshalb nicht zu sein, ist aber ebenfalls nicht ausgeschlossen. So gut die kunstfertige Äbtissin aus einer byzantinischen Vorlage die ihr mehr zusagenden weicheren Züge bevorzugen konnte, ebensowohl konnte sie das Verhalten unserer Handschrift gegenüber beobachten oder, vielleicht besser ausgedrückt, gegenüber der Schule, aus der unsere Handschrift hervorging. Wie wir auch das Verhältnis zwischen beiden konstruieren oder künsteln, die Hauptsache bleibt, der berühmte Hortus deliciarum steht im künstlerischen Leben seiner Zeit nicht mehr isoliert da, er hat entweder Vorläufer im Kloster Hohenburg selbst oder außerhalb, jedenfalls ziemlich gleichzeitige Rivalen. Das heißt, das Verhältnis unserer neuen Handschrift zum Jenenser Codex Bos. q. 6 ist noch festzustellen. Diese Handschrift der sog. Marbacher Annalen enthält nämlich in ihrem ersten Teil eine Abschrift der Chronik des Bischofs Otto von Freising, die um 1180 geschrieben und mit Bildern illustriert wurde [29]. Die Verwandtschaft dieser Miniaturen mit dem Hortus ist unverkennbar. Bloch, der dem Kloster Hohenburg einen Teil der Marbacher Annalen zuschreibt, trägt nicht geringe Neigung, dies auch hinsichtlich der Jenenser Miniaturen zu tun. Das Richtige trifft m. E. Polaczek, der nach eingehendem Vergleich der beiden Werke resümiert [30]: »So zahlreich nun die Beziehungen, so weitgehend

[29]) Abgebildet in Regesten der Bischöfe von Straßburg. Bd. I, Erster Teil. Bloch, Hermann, Die Elsässischen Annalen der Stauferzeit. Innsbruck 1908. Dazu Anhang II: Polaczek, Ernst, Die Bilder des Cod. Jenensis Bos. q. 6.

[30]) S. 209.



Abb. 8. Christusfigur auf einem Sarkophag aus Sula Monastir. (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.)
Aus Dalton, O. M. Byzantine Art and Archaeology. Oxford 1911. Titelbild.

die Analogien erscheinen mögen, so muß man sich doch hüten, voreilige Schlüsse zu ziehen. Darf man an die Identität des Zeichners denken? Sie ist keineswegs notwendig. Denn den Ähnlichkeiten stehen ikonographische Verschiedenheiten schwerwiegender Art gegenüber. .....An Identität der Personen ist aus diesem Grunde nicht zu denken. Hingegen scheint mir die Zugehörigkeit zu der gleichen Zeichnergruppe wahrscheinlich, ja sogar sicher. Es liegt nahe, von hier aus Schlüsse, wenn nicht geradezu auf die Entstehung der beiden Handschriften am gleichen Orte, so doch auf irgendeine Art von Gemeinsamkeit der Entstehungsbedingungen zu ziehen.« Was das Theodorblatt betrifft, so besteht ein Zusammenhang mit der Jenenser Handschrift überhaupt nicht. Um dies festzustellen, genügt schon ein Blick auf die Abbildungen. Dem Hortus und den Jenenser Miniaturen, die sich wie Schwestern oder Deszendenten nahestehen, steht es blutsverwandt, soweit der Hortus in Frage kommt, der Jenaer Handschrift aber nur als entfernt verschwägert gegenüber.

Nach dieser Feststellung regt sich die Frage nach der Heimat des neugefundenen Blattes aufs neue, und ich glaube, darüber erst jetzt zum Schlusse noch einiges nachtragen zu müssen. Daß die Quelle der beiden Werke in der byzantinischen Kunst entsprang, darüber ist kein Zweifel (vgl. bezüglich des Christustypus z. B. Abb. 8); fast muß ich mich entschuldigen, daß ich diesen Satz nochmals wiederhole. Neben der Malerei kann auch die Reliefkunst, wie sie namentlich auf den Sarkophagen auftritt, vieles zur Entwicklung der weitern Kunstrichtung beigetragen haben. Hier, in den Reliefs, war annähernd schon gegeben, was der Malerei des Mittelalters bis weit herauf so schwer fiel, so daß sie neben der gleichzeitigen Plastik an Können weit zurücktritt, die Projizierung einer Handlung in die Bildebene. Die Vermittlung zwischen Byzanz und dem Abendlande fiel bekanntlich Italien zu. Sollte hier, — wie schon gezeigt, kann es sich nur um Oberitalien handeln, — die Heimat der neuen Prachthandschrift sein? Diese Frage bedarf einer besondern Erörterung, zumal ich

es als Hauptaufgabe meines Aufsatzes betrachte, nach Möglichkeit auf alle Spuren aufmerksam zu machen, die der weitern Forschung dienlich sein können. Auch wenn wir die Schrift unserer drei Blätter der Reichenau zuschreiben, so bedeutet das eben doch nur die Reichenauer Einflußsphäre, hindert also nicht im mindesten, den Ursprung unserer Handschrift in Italien zu suchen. Wie eng die Beziehungen zwischen dem Kloster am Untersee und Oberitalien waren, brauche ich nur andeutend zu erwähnen, nicht näher auszuführen. Einen oder mehrere Reichenauer Schreiber oder Künstler in Oberitalien zu finden, hat so wenig auffallendes, wie es das gegenteilige Verhältnis hätte. Die neue Handschrift in ihrem Ursprung oder, ganz genau ausgedrückt, in ihrer Bestimmung für den spätern Gebrauch nach dem Kloster Reichenau selbst zu verlegen, hält mich indes die Liste der Heiligen ab, die in unserem Inhaltsverzeichnis genannt werden. Es sind der Reihe nach, wenn wir den Begriff in weitestem Sinn fassen: Petrus, Adam und Eva, Einsiedler (anachoritae), ein Heiliger mit einem Löwen und Esel [31]), Job, Petrus und Paulus, die Apostel im Gefolge des Herrn, Samson, [B]oetius, Jonas, Jakobus, Johannes, Papst Leo, Gregorius, die drei Jünglinge im Feuerofen, Petrus, Andreas, Johannes der Täufer und Paulus, Stephanus und Laurentius, Moses, Elias, Enoch, Nikolaus (mit neun Bildern), Adam, Boetius, Apostel, Andreas, Jordanis, (die sieben Weisen), Zachaeus, Theodor. Einige von diesen Namen, Gregor, Stephan, Lorenz, Theodor, Nikolaus wurden auch auf der Reichenau hoch verehrt, aber vielleicht von dem hl. Theodor abgesehen, sind es für unsere Zeit doch nur internationale Heilige. Von jenen vielen, deren Verehrung und Reliquien die Reichenau vor allen andern feierte, wird kein einziger genannt, weder der Evangelist Markus, noch die durch prächtige Kunstwerke geehrten Heiligen Genesis, Felix und Regula, Marcellus, Exuperantius, Bartholomäus, Fortunata, Januarius, Prokulus, Festus, Desiderius, Sosius, Eutyches, Akutius, Pirmin, Cosmas und Damian u. a. [32]). Daß die Heiligen Lorenz, Stefan, Gregor, Johannes, Paulus, Nikolaus auch auf der Reichenau verehrt wurden, ist daneben zu wenig charakteristisch. Auch wenn wir berücksichtigen, daß das Inhaltsverzeichnis unserer Handschrift vielleicht bei weitem nicht vollständig ist, muß das Fehlen reichenauischer Spezialheiligen in den etwa 80 beschriebenen Bildern unbedingt auffallen und veranlaßt mich, mindenstes als Bestimmungsort unserer Handschrift von der Reichenau abzusehen. Wir müssen also bei unserm Lokalisierungsversuch anderweitig umschauen, und da die äußern Kriterien erschöpft sind, nochmals mit innern, die uns der Inhalt der Handschrift bietet, den Weg suchen.

---

[31]) Leider konnte ich diesen Heiligen nicht ausfindig machen. Antonius von Padua, an den man denken könnte, ist es nicht, da dieser erst 1231 starb. Die Beigabe dieser beiden Tiere ist in ihrer symbolischen Bedeutung bei mehreren Heiligen möglich.

[32]) Vgl. Marmon, J., Kurze Geschichte der kirchlichen Bauten und deren Kunstschätze auf der Insel Reichenau, Konstanz 1873, S. 39 ff., und Barack, K. A. Gallus Oheims Chronik von Reichenau. Stuttgart 1866. S. 26 ff.

Von den Neumen, das muß ich gleich bekennen, verstehe ich nichts, auch konnte ich darüber näheres nicht in Erfahrung bringen.

Bietet vielleicht das Verzeichnis der Heiligen bessere Möglichkeiten? Es sind nur zwei Namen, die uns allenfalls führen können, Boethius, dem zwei Bilder, und der hl. Nikolaus, dem sogar neun Bilder gewidmet sind.

Vor allem darf auffallen, daß das Inhaltsverzeichnis zweimal den Namen eines Mannes erwähnt, dessen Heiligkeit außerhalb Oberitaliens nie allgemein anerkannt war und gerade gegen Ende des 12. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Viktoriner in Paris bestritten wurde. Das ist eben der Philosoph Boethius, der 525 oder 526 auf Befehl des Ostgotenkönigs Theoderich nach Pavia verbannt und dort als Märtyrer geendet haben soll. Pavia rühmte sich, in der Kirche Ciel d'auro den Leib des Heiligen zu besitzen, in Brescia wurden Reliquien verehrt und auch sonst genoß Boethius in Oberitalien als Märtyrer des christlichen Glaubens hohe Verehrung [33]). Dazu mag erwähnt werden, daß die besondere Verehrung des hl. Nikolaus in unserer Handschrift, die seiner Legende neun Bilder widmet, vielleicht noch zunächst nach Italien weist, wo Bari im Königreich Neapel seit 1087 den Leib des Heiligen besaß, ferner daß Brindisi im 12. Jahrhundert, im 13. Venedig den Leib des hl. Theodor zu besitzen glaubten. Aber das sind nur Indizien, vielleicht ohne Belang; und auch nur als Spuren, nicht als mehr, erwähne ich endlich, daß Pavia ein St. Salvatorkloster besaß [34]), daß die Schrift einer Urkunde dieses Klosters vom Jahre 1106 einige Verwandtschaft mit der karolingischen Minuskel unserer Blätter besitzt [35]), und zum Schlusse, daß in Pavia der hl. Augustinus begraben lag, dessen Briefe an den hl. Hieronymus unserer Handschrift beigegeben waren. Wo es so sehr an der Möglichkeit einer genauen Lokalisierung fehlt, wie bei unserer Handschrift, glaubte ich auch diese geringfügigen Beobachtungen nicht verschweigen zu dürfen. Aber ich muß gestehen, trotz allen Fleißes, den ich der Erspähung dieser nach Italien weisenden Spur widmete, ist es mir nicht gelungen, zu entscheidenden Resultaten zu gelangen.

Noch aussichtsloser dürfte der Versuch sein, den vielen Orten nachzuspüren, wo der hl. Nikolaus besondere Verehrung genoß. Dieser liebenswürdige Heilige war in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auch in Frankreich und Deutschland schon ungemein populär; seiner Kultstätten gab es daher viele. Es ist vergeblich, ihnen nachzugehen. Um so überraschender mag es sein, von ganz andern Prämissen und Indizien aus als sie eben zur Weiterforschung benutzt wurden, doch wieder in einen Kreis geführt zu werden, der dem heiligen Bischof von Myra außergewöhnliche Verehrung zollte.

---

33) Über die Verehrung des Philosophen vgl. Acta Sanctorum Octobris. Tomus V 23. Okt. Bruxellii MDCCCLXI p. 3 B und Maii Tomus VI (27. Mai) p. 706 f.

34) Über dessen Geschichte ich leider nicht das geringste ermitteln konnte.

35) Abgebildet bei Steffens, Fr., Lateinische Paläographie, Freiburg i. Schw. 1903, Tafel 64 oben.

In neue Bahnen, die sich zu unserer Überraschung bald wieder mit den schon gewiesenen Zielen kreuzen werden, führt uns eine noch nicht näher untersuchte Frage. Das Theodorblatt bezieht sich, wie wir sahen, auf das Kirchweihfest der (Augustiner-)Chorherren vom Lateran. Aus einem Augustiner-Chorherrenstift, St. Viktor in Paris, stammt auch die Muttergottessequenz des Adam von St. Viktor. Und endlich enthielt unsere Handschrift den Briefwechsel zwischen dem hl. Augustinus und Hieronymus. Sollte sie vielleicht dem Kreis der Augustiner entstammen? Bei dieser Frage fügt sich sofort aufs glücklichste ein, was die stilkritische Untersuchung ergab. Auch im Kloster Hohenburg war seit 1152 durch die Äbtissin Relindis, der Vorgängerin der Herrad von Landsberg, die Augustinerregel eingeführt worden. Gebetsverbrüderung verband seit den Tagen von Relindis ihr Kloster mit dem angesehenen Chorherrenstift der Augustiner zu Marbach, dessen Kongregation im Laufe des 12. Jahrhunderts ihren Einfluß als Zentrale über das ganze Elsaß und weit im Kreise ausdehnte[36]). Undenstorff in Bayern (1128), eine Kolonie in Backnang (1122), Interlaken und St. Martin in Zürich, im Elsaß das Kloster Oelenberg seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts, Goldbach (1135), Ittenwiller bei Epfig (1137), St. Arbogast (1143) und St. Trinitas in Straßburg (1150?), Schwarzenthann (1149), die Stiftung der Herrad am Fuß des Odilienberg, Truttenhausen (1181), St. Michel in Ulm (1183) nahmen die Marbacher Konstitution an, die schließlich fast 300 Klöster umfaßt haben soll. Die elsäßische Kultur des 12. Jahrhunderts war von den Augustinern gewaltig beeinflußt.

Ich möchte nun keineswegs behaupten, daß Herrad ihre Anregungen aus dem oder nur über das befreundete Kloster Marbach empfing. Obwohl dies möglich wäre, denn auch Marbach besaß um die Mitte des 12. Jahrhunderts eine hochbedeutende Malerschule, wie der 1149 oder 1154 entstandene sog. Gutakodex, der kostbare Schatz des Straßburger Priesterseminars, beweist. Doch die Heiligen unserer Handschrift weisen nicht nach Marbach. Zwar erwähnt eine Allerheiligenlitanei aus dieser Abtei einen hl. Severinus[37]), aber ob darunter Severinus Boethius zu verstehen ist, mag doch recht zweifelhaft sein. Für Marbach speziell fehlt es also an näheren Indizien. Aber zweifellos waren die Kulturbeziehungen dieser einflußreichen Kongregation auch die des nahen Odilienklosters. Und zwar sind es zwei Gebiete, die in der skizzenhaften Darstellung, die ich hier diesen Fragen lediglich widmen kann, besonders hervortreten. Zunächst Bayern. Von Raitenbuch in der Diözese Freising kam 1094 der erste Prior von Marbach, der Elsässer Manegold von Lautenbach, der berühmte Vorkämpfer der Gregorianischen Reformen im Kampf gegen Hein-

[36]) Vgl. darüber C. Hoffmann, L'abbaye de Marbach et le Nécrologe de MCCXLI. Mitteilungen der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler im Elsaß. II. Folge, Bd. XX. Straßburg 1899, S. 72 ff.

[37]) Hoffmann, a. a. O. S. 181.

rich IV [38]). Manegold stand in engen Beziehungen mit Bischof Altmann von Passau, der in jenem Teil Deutschlands die Augustiner Chorherren einführte, ebenso mit dem berühmten Ivon von Chartres, wo in den Glasfenstern der dortigen Kathedrale der hl. Theodor ganz besonders gefeiert wurde. Aus Bayern, dem Kloster Bergen bei Neuburg an der Donau, kam auch Relindis, die Reformatorin des Klosters Hohenburg. Die so geschaffene Verbindung kann nicht untergegangen sein, dies muß schon die Tatsache verhindert haben, daß Hohenburg unter der Vogtei der Staufer stand und daß aus Marbach Bischöfe von Salzburg, Konstanz, Eichstädt hervorgingen [39]).

Wie schon angedeutet, war die andere aktive und passive Einflußsphäre Marbachs Frankreich. Schon bei der Gründung im Jahre 1090 sollen Chorherren aus St. Irénée bei Lyon und St. Rufus in Avignon nach Marbach übergesiedelt sein [40]). Ivo von Chartres und seine Beziehungen zu Manegold sind schon erwähnt. Auch Herrad stand in geistigem Verkehr mit Frankreich. Als sie 1178 das (Augustiner-) Priorat zu St. Gorgon am Fuß des Odilienberges gründete, berief sie dafür Prämonstratenser aus Etival. Aus den ihr zeitlich nahestehenden Schriftstellern bringt sie nach dem Verzeichnis ihrer Quellen bei Engelhardt [41]) Auszüge aus Honorius von Autun, Bischof Ivo von Chartres, Petrus Comestor, Petrus Lombardus, Raimund von Marseille, von Deutschen nach Engelhardt anscheinend nur aus Rupert von Deutz bei Köln, dem gelehrten Benediktinerabt. Einige Verse entlieh sie auch bei Adam von St. Viktor [42]). All die eben genannten waren, wie Ivo von Chartres, Petrus Comestar, selbst Augustiner und Viktoriner oder wie Petrus Lombardus deren Schüler, oder standen mit ihnen, so Honorius von Autun und Rupert von Deutz, in geistigem Verkehr.

Leider ist indes das Werk der gelehrten Äbtissin nach seinem textlichen Inhalt noch so wenig untersucht, daß es genügen muß, nach der territorialen wie persönlichen Seite die gleichen Verbindungen wie für Marbach so auch für das Kloster Hohenburg erwähnt zu haben. Die gelehrte Äbtissin vom Odilienberg und ihr berühmtes Werk treten damit aus der bisherigen Isolierung heraus. Beide sind Glieder in der emsigen Kulturarbeit der Augustiner des 12. Jahrhunderts.

Wenn wir nunmehr bei der neuen Handschrift nochmals weitere Auskunft suchen, so treten noch zwei weitere Beobachtungen hervor, die auf Herrad hinweisen bzw. hinzuweisen scheinen. Hier wie im Hortus sind es, soweit es sich um nichtbiblische oder legendäre Vorstellungskreise handelt, dieselben Themata: Das

[38]) Endres,

[39]) Hoffmann, S. 72.

[40]) Hoffmann, S. 69, 70.

[41]) Engelhardt, Chr. M., Herrad von Landsberg. Stuttgart u. Tübingen, 1818, S. 23 ff.

[42]) Gautier, Léon, Oeuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor. Paris 1881 (2. Ausgabe), S. 206.

Buch des Lebens, der Mann, der die Weinkelter dreht, die sieben Weisen, der Löwe und die Kuh, das Glücksrad.

Wieweit die Liste der Heiligen unserer Handschrift in den Kreis von Hohenburg führt, vermag ich nicht festzustellen. Die außergewöhnliche Verehrung eines Heiligen ist beiden gemein. Das ist der hl. Nikolaus. Unsere Handschrift widmet seiner Legende neun Bilder. Der Jungfrau Maria und dem Bischof von Myra hatte 1045 Bischof Bruno von Toul die Kirche auf Hohenburg geweiht, dem hl. Nikolaus wurde auf dem Abhang des Odilienberges im 12. Jahrhundert eine eigene Kapelle gewidmet, und als Herrad 1181 den Augustinern von Marbach die Probstei Truttenhausen begründete, baute sie ihre Kirche zu Ehren des hl. Nikolaus. Demselben Heiligen zollen die sog. Marbacher Annalen in dem Teil, der nach Bloch um 1210 von einem Marbacher Chorherrn auf dem Odilienberg im Kloster Hohenburg geschrieben wurde, besondere Aufmerksamkeit. Und doch — ich gestehe, die unerwartete Erscheinung des Schutzpatrons der Irrenden und Wegesuchenden bringt mich bei meinem Suchen an dieser Stelle in einige Verlegenheit. Ich bin kritisch genug, Zweifel zu hegen. Wie es im Kloster Hohenburg mit der Verehrung der übrigen in unserer Handschrift genannten Heiligen stand, ist mir unbekannt. Der Schluß aus dem eben geführten Nachweis darf also lediglich lauten, auch in der Verehrung für den hl. Nikolaus steht unsere Handschrift dem Gedankenkreis der Verfasserin des Hortus deliciarum nahe.

Suchen wir nunmehr aus den vielen Kreuz- und Querzügen der mühsamen Untersuchung das Schlußresultat zu ziehen!

Die neue Handschrift stammt aus einer Künstlerwerkstätte von Augustinerchorherren oder war doch für ein Stift dieser Kongregation bestimmt. Sie entstand nicht vor der Mitte des 12. Jahrhunderts, aber auch höchstwahrscheinlich nicht nach dem Jahre 1200, die Periode von 1150 bis 1180 mag die Zeit ihrer Entstehung vielleicht am zutreffendsten einschließen. Stilistisch steht sie dem Hortus deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsberg näher als irgendeiner andern Handschrift jener Zeit, wahrscheinlich nicht unmittelbar als dessen Vorlage, sei es, weil die Künstlerin des »Lustgarten« ihrem Stil nicht folgen wollte oder konnte, jedenfalls weit eher Quelle des Hortus als irgendwie von ihm abhängig. Wie der Hortus, ist sie ein Zeugnis für die Kulturarbeit der fleißigen Augustiner des 12. Jahrhunderts. Mag sie ihm vielleicht auch lokal nicht so nahestehen wie zahlreiche Beziehungen nahezulegen scheinen, so sind der Zusammenhänge doch viele und innige, und es ist daher vollberechtigt, sie als Miniatur aus dem Kulturkreis zu bezeichnen, ans dem Herrad von Landsberg hervorgegangen ist.

Beilage 1. [Tempore adventus de nostra domina[43]).]

1. Missus Gabriel de cęlis
uerbi baiulus fidelis
sacris disserens loquelis
cum beata virgine.
Uerbum bonu[m] et suaue
pandit intus in conclaue
et ex eva formans aue
ęuę uerso nomine.

2.[44]) Consequenter iuxta pactum
adest uerbum caro factum
semper tamen est intactum
puellare gremium.
Parem pariens ignorat
et, quam homo non deflorat,
non torquetur nec laborat,
quando parit filium.

3. Adest signum nouitatis
crede tamen et est satis
[non] est tuę facultatis
soluere corrigiam.
Grande signum et insigne
est in rubo et in igne
ne appropriet indign[e]
calciatus quispiam.

4. Virga sicca sine rore
nouo ritu, nouo more
fructum protulit cum flore
sic et uirgo peperit.
Benedictus talis fructus
nostri gaudii, non luctus
non erit adam seductus
si de hoc gustauerit.

5. Ihesus noster, Ihesus bonus
pię matris pium onus
cuius est in cęlo thronus
nascitur in stabulo.
Qui pro nobis est renatus
nostros deleat reatus
quia noster incolatus
hic est in pericvlo.

Beilage 2a. [De assumptione beatae Mariae virginis[45]).] (Von Adam von St. Viktor).

1. AVE virgo singularis
nostri mater salutaris
quę uocaris stella maris,
stella non erratica:
Nos i[n huius uitę] mari
non permittas naufragari,
sed pro nobis salutari
tuo semper supplica.

2. Sevit mare, frem[unt uenti],
fluctus surgunt turbulenti,
nauis currit, sed currenti
tot occurrunt obuia:
Hic syrenes voluptat[is]
[draco], canes cum piratis
mortem pene desperatis
hęc intentant omnia.

3. Post abyssos nunc ad cęlum
fur[ens unda] fert faselum,
nutat malus, fluit velum,
nautę cessat opera:
Contabescit in his malis
homo n[oster anim]alis,
tu nos, mater spiritalis,
pereuntes libera.

4. Tu perfusa cęli rore
castitatis saluo flore
nouum florem, [nouo mo]re
protulisti seculo:
Verbum patri coequale
corpus intrans virginale
fit pro nobis corporale
s[ub ventris] umbraculo.

43) Gedruckt mit Abweichungen bei Kehrein, Josef, Lateinische Sequenzen des Mittelalters. Mainz 1873, S. 194, Nr. 250. Früher fälschlich Adam von Viktor zugeschrieben, vgl. Gautier a. a. O. S. 237 und Dreves, Guido, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Herausgegeben von P. Clemens Blume. Leipzig 1909, Band II, S. 242.

44) Von dem bei Kehrein gedruckten Text fehlt Strophe 2 und die Reihenfolge der beiden folgenden Strophen ist umgekehrt.

45) Kehrein a. a. O. S. 194 Nr. 250, wo auch die Handschriften und Varianten. Gautier, S. 143 ff.

5. Te preuidit ac elegit,
qui potenter cuncta regit
nec pudoris claustra fregit
sac[ra replens] viscera:

Nec pressuram nec dolorem
contra primę matris morem
pariendo saluatorem
sensist[i puerpera].

6. O Maria, pro tuorum
dignitate meritorum
super choros angelorum
sublimaris unice:

Felix dies hodi[erna],
[qua] conscendis ad superna
Iubi vernat et eterna[46])
pietate tu materna
nos in imo respice.

7. R[adix sancta], radix uiua,
flos et vitis et oliua,
quam nulla vis insitiva
ivuit, ut fructificet:

Lampas sol[is, splendor]poli,
quę, splendore prees soli,
nos assigna tuę proli,
ne districte iudicet.

8. In conspectu sum[mi regis]
sis pusilli memor gregis,
qui transgressor datę legis
presumit de venia:

Iudex mitis ac benig[nus],
[iudex] ingi laude dignus,
nobis spei dedit pignus,
crucis factus hostia.

9. Ihesv sacri ventris fructvs,
[nobis inter] mundi fluctus
sis via, dux et conductvs
liber ad cęlestia:

Tene clauum, rege navem,
tv pr[ocellam] sedans grauem
nobis portum da suauem
pro tva cleMENTIA.

Antiphon: Allelvia Uirga iesse, floruit virgo deum
et hominem [genuit], pacem devs reddidit,
in se reconcilians ima summis.

Beilage 2b. [De s. Nicolai episcopo[47]).]

1. [Laude Christo debita]
celebremus inclita
Nicolai merita.

2. Nouit illum gręcia
fouit dei gratia
sanctum ab infantia.

3. Res miranda nimivm
[inf]a[n]tu[li] ieivnivm
[doctus dei dig]ito
ieiunat bis in sabbato.

4. Mira sanctimonia
a lactis alimonia
abstinet infantulus
miratur omnis populus.

5. Sacer[a cunabulis]
[claruit mi]raculis
seculorum seculis.

6. Civis urbis patere
clarus erat genere
clarior in opere.

7. Puer carnem domuit
adolescens [st]uduit
[uerbum dei addiscere]
et in opus uertere.

8. Verbo fugat demones
infirmos curat homines,
pascens uulgus famelicum,
auxit [prece tri]ticum.

9. [Voce lapsa cęlitus]
factus est divinitus
dignus episcopio
cęli testimonio.

10. Homicidam uisitat,
tres occisos suscitat,
tres ereptos [uin]culis
[fert ad dom]um consulis.

11. Au[rum clam exh]ibuit,
sed palam prohibuit,
uoluntatem criminum
patris atque virginum.

---

[46]) In roter Tinte, dazu am Rand ebenfalls in roter Tinte die Notiz: aliis diebus.

[47]) Kehrein S. 450 Nr. 466.

12. Auri dato [pon]dere
[festinauit] tollere
malam et [nefariam]
famem et infamiam.

13. Uocatur in tempestate
fessis nautis quassa rate
dicit: assum, silet [mare]
[dat a]d portum remig[rare].

14. [Tan]dem bene meritum
cęlo reddit spiritum
Fruens deo libere
liber carnis opere.

15. Sepvl[crum marm]oreum
sacrvm stillat oleum,
vnde salus languidis
uenit multis multimodis.

16. Cęcis lumen redditur,
claudus inde graditur,
[illuc perge] debilis
et sospes inde resilis.

17. Dep[uls]o per odium
cessat stillicidium,
Reuerso pontifice
manat hoc mirifice.

18. Magne devs [Adonai]
[no]s precibus Nicolai
duc de mundi [turbi]ne.
Io hoc mundo fluctuamus,
de profundo clamitamus,
nos exaudi domine.

19. [In hoc festo] tui presulis
nunc adesto tu[is famulis],
salus in periculis,
a peccati uinculis.

20. Hinc mortale pellas odium,
salutare stilles [oleum],
[ole]vm lętitię,
medicinam gratię.

21. Vnde nos diuinitus
unge, sancte spiritus,
Munda cordis oculum,
salua cuntum populum.

22. [Fac nos] ipsv[m] te uidere,
quod est totum vitę vere.

Beilage 3.

Unusquisque propriam mercedem accipiet secundum suum laborem. Quasi in dando non diffe . . . . f . . . labore et mercede. et hoc est quod ait. Vnus quisque vero secundum suum laborem forinsecus ministrationi. Bene mercedem . . . . agro dominico non deprauatores ut quidam audit. Et si ergo non damus incrementum, impendimus tamen aliquod adiunctum. quod nisi patet quia uos estis dei agricultura. [dum] extirpantur uinea. et estis edificatio dei in opere uirtutum. Aptissime ostenditur ex hoc quod deus est agricola, nos autem dei agricultura. quia colit nos ad fructum et dei ędificia. quia qui colit nos. habitat in nobis. Ita id omne ager. ed ędificium quod non est in rebus visibilibus apostoli possunt et dici agricole. Agricola enim est qui plantat et qui rigat. Nec hoc de suo sed sicut deus diuisit. . . . . agricola vineam colit et cetera adhibet quo pertinent ad . ili . . . . . incrementum uero sarmentis dare non potest formare fructus non potest. deus autem qui omnia potest proprie agricola est. Nota quod nos colimus deum et deus colit nos. sed non sic colimus deum, ut inde melior . . . . ando. cvm non ornati deo. ipse autem sic colit nos quod meliores nos reddit.

Fundamentvm aliud nemo ponere potest preter id quod positum est. id est $\overset{i}{\mathrm{x}}$ [Christi] fides. quo per dilectionem operatur per quam $\overset{o}{\mathrm{x}}$ [Christo $\overset{us}{}$] habitat in cordibus. alia non est fundamentum. Hęc autem neminem sinit perire. fides enim $\overset{i}{\mathrm{x}}$a [christiana] . . . . . . in quo per dilectionem operatur posita in fundamento ne . . . . . . perire permittit. Si quis autem super fundamentum hoc

superędificat [a]vrum. argentum. lapides preciosos. ligna. fenvm.
stipulam. uniuscuiusque opus manifestum erit. Quod ita intelli-
gendum quidem p. uit, ut illi uideantur ędificare super
hoc fundamentum a[ur]um. argentum. lapides preciosos qui fidei que est in xpo [Christo]
ihu [Iesu] bona oper[a] . . . . unt. illi autem ligna. fenvm. stipulam.
. . . . fidem habeant. male operantur. unde arbitrantur
per quasdam penas ignis posse purgari ad salutem percipiendam
. . . . fundament[u]m hoc si ita est. falsa erunt illa que obscv-
ritatem ambiguitatemque non habent seculi. si habeam omnem
fidem. caritatem autem non habeam. nichil sum. falsum erit illud. Neque
fornicatores neque auari et ceteri regnum dei possidebunt. Illud
denique, quoniam uerum est. fides sine operibus mortua est. Aliter
ergo intelligendum est quod hic dicit apostolus. Hoc autem si subtilius dis-
serere coner. vereor ne ad intelligendum difficilior
sit ipsa expositio. En ita tantum quantum dominus adiuuat. bre-
uiter et dilucide quantum potero expedire quod sentio.

Super fundamentum ergo christianę [xanc] fidei alius superedificat aurvm.
argentum. lapides preciosos, is uidelicet. qui cogitat quę
domini sunt. quomodo placeat deo. alius edificat ligna. fenum. stipulam.
is uidelicet qui cogitat que mundi sunt. quomodo placeat mundo. Non
enim hec tria de malis operibus accipienda sunt. quasi fides sine
operibus s[o]luet quod non est. Sed ligna. fenum. stipula. non absur-
de possunt accipi secularium rerum quamuis licite concessarum
tales cupiditates. ut amitti sine dolore non possint. Qvi
ergo adhuc amant secularia et negociis secularibus implicati sunt
et [48]) dediti sunt uinculis quibusdam et affecti omnibus
suis et ivgibus possessionibus et tamen xani [christiani] sunt n
non recedat a x [Christo]. et nihil preponat x [Christo] edificat. qui
[fe] num. stipulam. et ut apertius dicam qui circa
carnali tenetur affectu et tamen ex eis mu
fac . nec ad eas augiendas fraudem vel aliquid
litur nec earum minuendarum vel amitten[darum]
aliquod crimen labitur. ligna. fenum. stipulam.
Qui autem bene uiuunt et deum honorant
et pacientes sunt. in tribulationibus et de
[aurum]. argentum. lapides preciosos ędific[ant]
tria edificant contemptores seculi. qui omnia sua dan
vel ut tanquam non habentes habent. Neque frus[tra]
tria expressit. aurum enim edificant in contempla[tione]
argentum in dilectione proximi. lapides precio[sos]
bonis que non consumentur ab igne. sed nichi[l]
sentient.
Ligna. fenum. stipulam edificant igitur et si aliena
rebus tamen infirmitati concessis aliqua dilectione
secundum suos amandi hec modos diutius. vt lig[na]
ut fenum uel minimum ut stipulam ignem susti[
hec deo non[49]) preponunt. salui erunt per fundamentum. Q[
preponunt uel crimina committunt non superedifi[ant]

[48]) Hier beginnt Kolonne II, die rechts beschnitten ist.
[49]) non übergeschrieben.

uitę fundam*en*tum. Et e*st* sens*us*. **Si** q*uis* superedifica[t]

fundam*en*tum id e*st* sup*er* fidem x [Christi]. **durvm.** conte*m*plan[do]
[Ar]gentum diligendo p*ro*ximu*m*. **Lapides preciosos**
endo [ ] ide*m*. qui tales s*unt*. u*t* tantu*m* cogitent
Et si ***quis*** **edif[icat] l[i]g[na]. fenv*m*. stip[*ulam*.** id e*st* qui sus[
infirmitati humanę co*n*cessis utunt*ur* cu*m* al[
re scit. du*m* diuisi cogitant quę mundi s*unt*
dolore carere n*on* possunt uni*us*cui*us*que

erit. Tande*m* et si n*on* o*mnino* [oi]. Et uere. Dies d*omi*ni i*n*.
in q*uo* secreta pate*nt*. declara*tio* uni*us*cui*us*q*ue*
¶ Sumite [a] vobis [ipsis re]demptionem domino. **Origenis Ome**[lia in Exodum].
Omnis qui concepit corde afferat [50]) in initio [50]) domino. [Aurum. Argentum].
Eramentum. Iacinctum. Purpuram. Coccum duplicatum [et byssum]
tortum [51]). Capillos caprinos [52]). et pelles arietvm. rubricatas. [et pelles i-]
acinctinas. Ligna imputribilia. [et] Lapides sardios [53]) et L[apides ad sculp]-
turam. et cetera [54]). Non uult Moyses. ut aliquod [55]) offe[ras deo, quod]
extra te est. a uobis ipsis inquit sumite. et initia af[ferte [56]) domino]
prout quisque [57]) concepit corde [58]). Spiritalis autem lex. aurum r[equirit ad ta]-
bernaculvm. quod intra nos est. [59]) Omnis reliquas materias i[llas deposcit]
quas et intra nos habere possumus. et proferre de nobis. [Dicit enim Scrip]-
tura. quia [60]) prope est uerbum in ore tuo. et in corde tu(o) [61]) [quia, si con]-
fessus fueris [62]) dominum Ihesum. et credideris in corde tuo [quod deus illum]
suscitavit a mortuis. saluus eris. Si ergo cre[dideris in corde]
tuo. cor tuum. et sensus tuus. aurum est.

---

50) Die folgenden Varianten nach Migne Origenis Opera S. 389. offerat initia.

51) tortam.

52) pilos caprarum.

53) sardinos.

54) ad sculpturam in humerali et podere. Bei Origines folgen hier noch längere Ausführungen.

55) aliquid.

56) offerte.

57) unusquisque.

58) Bei Origenes folgen hier wieder längere Ausführungen.

59) Origenes fährt weiter argentum, quod intra nos est, et

60) Migne XII S. 389. Römer X, 8, 9: »Sed quid dicit Scriptura? Prope est verbum in ore tuo: hoc est verbum fidei, quod praedicamus. Quia si confitearis in ore suo dominum Iesum, et in corde tuo credideris, quod deus illum suscitavit a mortuis, salvus eris.«

61) et in corde tuo fehlt bei Origenes.

62) Origines fährt fort in ore tuo.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER KUNSTKRITIK.

VON

ALBERT DRESDNER [1]).

Das Studium der Geschichte und der Theorie der Kunstkritik haben wir Deutsche bisher den Franzosen überlassen. Dort sind wertvolle Sammlungen und Forschungen zur Geschichte der französischen Kunstkritik erschienen, und ihr hat André Fontaine, der sich übrigens auch an der Theorie der Kunstkritik versucht hat, in seinen »Doctrines d'art en France« ein vortreffliches Kapitel gewidmet, das allerdings — entsprechend der Themenstellung des Buches — nicht sowohl die Geschichte der Kunstkritik selbst, als vielmehr die der darin zutage tretenden Kunstanschauungen zum Gegenstande hat. Bleibt für die Geschichte der Kunstkritik im 18. Jahrhundert noch viel zu tun, so ist die des 19. Jahrhunderts im ganzen als eine wissenschaftliche Terra incognita zu bezeichnen. In Deutschland hat man bisher so viel Vergnügen daran gefunden, die Kunstkritik zu ironisieren und ihr ihre Irrtümer vorzurücken, daß man nicht recht dazu kam, sich die mit ihr gegebenen wissenschaftlichen Probleme und ihre Bedeutung zu vergegenwärtigen. Und doch bildet die Kunstkritik ein konstitutives Element der Organisation des modernen Kunstlebens, das ihrer, wenn es zweckmäßig fungieren soll, gar nicht mehr entraten kann; und was die geschichtliche Seite anlangt, so ist es meines Erachtens nicht möglich, zu einem vollen Verständnisse und zu einer anschaulichen Darstellung der kunstgeschichtlichen Entwicklung seit 1750 zu gelangen, wenn man nicht den Anteil der Kunstkritik an ihr berücksichtigt — man gibt sonst sozusagen eine Geschichte des Kunstschaffens im luftleeren Raume. Die Goncourts haben mit ihrem feinen Instinkte die Bedeutung der Kunstkritik für die moderne Kunstgeschichtsforschung und -schreibung wohl zuerst erkannt, leider haben sie aber nicht eben viel Nachfolge hierin gefunden, und ich glaube nicht, daß einem Leser unserer Kunstgeschichten die Tatsache klar vor Augen treten wird, daß etwa seit 1750 mit der Kunstkritik ein neuer und bald höchst einflußreicher Faktor in das europäische Kunstleben eingetreten ist.

Die in der Anmerkung genannte Veröffentlichung, an sich schon sehr willkommen und schätzenswert, wäre mit besonderer Freude zu begrüßen, wenn man aus ihr schließen dürfte, daß sich die deutsche Wissenschaft nunmehr der geschichtlichen und theoretischen Erforschung der Kunstkritik mehr annehmen wollte. Daß ein Gelehrter vom Range Schmarsows das Buch eingeführt hat, darf als günstiges Vorzeichen gedeutet werden. Bürgers Salons sind in diesen

[1]) Vgl. W. Bürgers Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm. 3 Bände. Leipzig, Verlag von Klinkhardt und Biermann.

drei Bänden nach sachlichen Gesichtspunkten zerlegt und zusammengestellt, und diese Anordnung ist um so eher gutzuheißen, als die Tendenzen, der geistige Gehalt, die Technik und Methodik der Kritik Bürgers sich hierbei schärfer und klarer ausprägen, als in der chronologischen Serie seiner Besprechungen, die natürlich den Anforderungen des Tages mancherlei Konzessionen machen und manchen Ballast mit übernehmen mußten. Die Auswahl und Ordnung der veröffentlichten Partien ist mit großer Sachkunde und Einsicht erfolgt, und Klemm zieht gleichsam ein Fazit, indem er schließlich klar und treffend Bürgers Kunstanschauungen in ihren Hauptmomenten darlegt. An dieser tüchtigen Arbeit ist nur eines auszusetzen: der Titel. Klemm irrt sich, wenn er »Bürger als Kunstkritiker« behandelt zu haben glaubt — er hat ihn vielmehr als Kunsttheoretiker behandelt. Die hierin zutage tretende Verwechselung von Kunsttheorie und Kunstkritik kehrt im Bereiche dieser Studien typisch wieder — ein klassisches Beispiel: Bougots Essai sur la critique d'art —; sie zeigt, wie schwierig es ist, die eigentlich kunstkritischen Probleme rein herauszuschälen.

Bürger-Thoré hat, weil er nicht nur als moderner Kritiker, sondern auch als Erforscher alter Kunst Ansehnliches geleistet hat, bei den Kunsthistorikern immer in Ehren gestanden. Justi hat ihn rühmend charakterisiert, Carl Neumann hat ihm ein paar schöne Seiten gewidmet. Für die Geschichte der Kunstkritik sind seine Salons neben anderem auch aus dem Grunde besonders wichtig, weil sie ein ganzes Menschenalter französischer und europäischer Kunstgeschichte decken, und zwar ein Menschenalter, in dem für die Wirksamkeit der Kritik ebenso wie für das künstlerische Schaffen selbst neue Bedingungen in Kraft traten. Der Kampf um Delacroix tobte noch mit voller Heftigkeit, als Bürger in die Arena trat; in dem um die Meister von Fontainebleau und um Courbet war er einer der Protagonisten, und noch hat er gegen den Ausgang seines Lebens (er starb 1869) Manet, Monet und Whistler kritisch begrüßen können. Die ganze Zeit seiner kritischen Tätigkeit war von einer ununterbrochenen Reihe erbitterter und leidenschaftlicher Einzelgefechte auf dem Gebiete der Kunst ausgefüllt; was aber all' diesen Kämpfen ihren geschichtlichen Sinn gab, was ihr eigentliches Streitobjekt und geistiges Problem bildete und welche historischen Gegensätze in ihnen miteinander abrechneten, das hat Bürger wohl erkannt. Am klarsten hat er sich darüber einmal im Jahre 1861 ausgesprochen (3, 3): es handelte sich, so sagt er da, von Anfang an darum, »festzustellen, ob ein jeder das Recht habe, in den Künsten und Wissenschaften zu tun, was er wolle, d. h. zu sagen und zu machen, was er fühle und verstehe, was er sehe und sich vorstelle«. Mit anderen Worten: worum gekämpft wurde, das war das Prinzip der Freiheit des künstlerischen Subjektes; wogegen gekämpft wurde, das waren alle der Freiheit des künstlerischen Schaffens entgegengestellten objektiven Beschränkungen: die Akademie, das ganze System der Regeln und Dogmen des Akademismus, die Vorbilder, die Bindung durch die Tradition, schließlich auch die durch den Stoff, gegen

dessen Einfluß im Bereiche der bildenden Kunst bekanntlich besonders die L'art pour l'art-Leute sehr energisch Sturm gelaufen sind. Für die Entwicklung der Kritik ist es nun von entscheidender Bedeutung geworden, daß durch die Ausschaltung aller objektiven Normen, Maßstäbe und Vorbilder ihr geradezu der bisherige Boden ihrer Wirksamkeit unter den Füßen weggezogen wurde. Denn an diesen Leistung und Persönlichkeit des Künstlers zu erkennen und festzustellen, hatte bisher eben ihre Aufgabe gebildet; daß ein objektives und maßgebliches Kunsturteil möglich und nötig sei, daran hatte die französische Kritik bis tief ins 19. Jahrhundert hinein nicht gezweifelt, und zwar galt ihr traditionell als dessen Träger und oberste Instanz die imaginäre Größe »Publikum«. Nun sah sich die Kritik völlig desorientiert; wonach und wie urteilen? das war jetzt die Frage. Der Regelkodex des Akademismus, die Überlieferung, die klassischen Muster boten ihr keinen Halt mehr; die Aufgabe, die sich jetzt stellte, war neu und gefährlich: es war die freie Würdigung der schöpferischen künstlerischen Individualität; hierbei gab es keine Art von Gewißheit, keinen Abschluß; der Kritiker mußte mit jedem Künstler von neuem anfangen. Notwendiges Korrelat war eine freie, d. h. nur sich selbst verantwortliche Kritik, die sich nicht mehr auf »das Publikum« berief oder hinter ihm versteckte. Und schließlich galt es, wenn die Kritik überhaupt Kritik bleiben wollte, doch wieder irgendwelche objektive Grundlagen für die Auffassung und Wertung der Kunstwerke zu schaffen, oder die Kritik verurteilte sich selbst zu dauernder Gestaltlosigkeit. Nur mußten diese Grundlagen auf einer neuen Ebene gesucht werden.

Vergegenwärtigt man sich diese völlige Umstellung der kritischen Aufgabe, bedenkt man, daß Mißtrauen und Abneigung gegen das Neue und Ungewöhnliche nun einmal tief in der menschlichen Natur begründet sind und daß die Kritik — just wie auch die Kunst — billigerweise nicht nach der Masse der Vielzuvielen, sondern nach ihren besten Köpfen und produktivsten Geistern zu beurteilen ist: so wird man vielleicht einmal dahin gelangen, in der Geschichte der Kunstkritik die vielen Verkennungen, Verirrungen und Torheiten weit weniger bemerkenswert zu finden, als die Erscheinung, wie oft immerhin das Neue und Große früh und richtig geahnt oder selbst klar erfaßt worden ist. Bürger ist in dieser Hinsicht fast ein Phänomen zu nennen; mit einem bewundernswert sicheren Instinkte hat er die lebendigen künstlerischen Kräfte und Persönlichkeiten seiner Zeit erkannt, und zuweilen ist er nicht seiner Zeit allein, sondern selbst der Nachwelt vorausgeeilt, die z. B. nur langsam seine Hochschätzung Daumiers nachverstanden hat. So konsequent hat kein Kritiker vor Bürger der künstlerischen Originalität in den verschiedensten Formen und Manifestationen nachgespürt, so bestimmt keiner ihre Erkenntnis als die grundlegende Funktion der modernen Kunstkritik bezeichnet, ausgebildet und gehandhabt. Diese Tatsache ist um so bemerkenswerter, als Bürger keineswegs zu den Radikalen, keineswegs zu den L'art pour l'art-Romantikern gehörte, die bereits die Schrankenlosigkeit, die absolute Autonomie der künstlerischen Persönlichkeit

proklamierten. Bürgers Formel war vielmehr »l'art pour l'homme«; er gab der Kunst einen sozialen, einen ethischen Beruf, er verlangte von ihr seelische Wirkung, er war durchaus nicht geneigt, den Stoff in der Kunst als quantité négligeable preiszugeben. Was ihn alles nicht gehindert hat, in Delacroix, Rousseau, Millet, Courbet die Persönlichkeiten zu erkennen, die sie waren. Nun hat er allerdings nur diejenige kunstgeschichtliche Periode tätig miterlebt, wo um das große Lebensprinzip der modernen Kunst selbst gefochten wurde, und nicht mehr die kurz nach 1870 einsetzende nächste Periode, in der die letzten Folgerungen daraus gezogen wurden und der radikale Subjektivismus in der Malerei sich entwickelte. Wie er dazu sich gestellt hätte, das ist eine nicht zu beantwortende Frage; seine künstlerischen Überzeugungen aber, wie die Salons sie bekunden, sind mit den Erscheinungen der Malerei nach 1870 vielfach kaum zu vereinigen. Vielleicht findet auch heute noch, wo Manet mit aller Gewalt kanonisiert werden soll, mancher, daß Bürgers besonnenes Urteil über ihn aus dem Jahre 1868 Stärken und Schwächen dieses Malers treffender bezeichnet und begrenzt, als die jetzt üblichen Hymnologieen. Er rühmt sein vortreffliches Auge: »Das ist die höchste Eigenschaft für den Maler. Natürlich müssen andere noch hinzukommen. Manet sieht Farbe und Licht, um das übrige kümmert er sich nicht viel. Wenn er auf seiner Leinwand den »Farbenfleck« angebracht hat, den eine Person oder ein Gegenstand in der umgebenden Natur ausmacht, so glaubt er seine Schuldigkeit getan zu haben.... Sein Fehler besteht gegenwärtig in einer Art Pantheismus, der einen Schädel nicht höher achtet als einen Pantoffel« usw. (3, 141).

Die Umlagerung der Aufgabe der Kritik hatte auch eine Verschiebung ihrer Adresse zur Folge. Die französische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts hatte sich an die Künstler gewandt und deren Belehrung als ihren Beruf betrachtet. Von dem Wahne, daß die Kritk den Künstler belehren könne oder solle, ist Bürger völlig befreit; bei ihm bekommt die Kritik, deren Hauptaufgabe das Verständnis und die Verteidigung der schöpferischen Künstlernaturen geworden ist, die Wendung zum Kunsterzieherischen. Ihre Adresse wird das Publikum, und sie wird darauf hingewiesen »an der künstlerischen Erziehung der Zeitungsleser zu arbeiten« (3, 23). In einer Hauptstelle über die Theorie der Kunstkritik und ihr Verhältnis zur Kunst — 2, 255 ff.; ihre Untersuchung im einzelnen würde hier viel zu weit führen — bezeichnet Bürger die Tätigkeit der Kritik als eine »erläuternde«. Allein Bürgers Kritik deckt sich dennoch nicht mit dem heut meistverbreiteten Typus der rein interpretativen Kritik; sie reicht über ihn hinaus — wenigstens hat er gelegentlich Probleme berührt, die notwendig darüber hinausführen und die Frage der Bestimmung der Natur und der Aufgabe der Kunstkritik auf eine neue Grundlage stellen. Dahin gehört vor allem die Erkenntnis, daß die »Auslegung« der Kunstwerke durch den Kritiker neue, dem Künstler selbst nicht bewußte, ja vielleicht weder verständliche noch willkommene Werte daraus zu gewinnen vermöge (vgl. 2, 17 und 253). Das

Problem — wenn man will: die Antinomie —, das hier gestreift wird, ist dies, ob das Kunstwerk des Kritikers überhaupt noch dasselbe ist oder sein kann, wie das des Künstlers. Die Ahnung, die allmähliche Aufdeckung solcher essentieller Widersprüche in der Natur der kunstkritischen Tätigkeit bildet eins der wichtigsten Elemente ihrer inneren Entwicklung; durch sie wird der Weg bezeichnet, der die Kritik allmählich der Möglichkeit einer klaren Formulierung ihrer Aufgabe, einer Abgrenzung des Gebietes ihrer spezifischen Wirksamkeit nähert. Bürger hat die spezifische Natur der Kunstkritik bereits empfunden und betont; es scheint mir ein Rückschritt gegen seinen Standpunkt, wenn Justi ihn als einen von jenen geborenen Malern kennzeichnet, die nur mit der Feder gearbeitet hätten. Mit allem schuldigen Respekte vor Justi sei es gesagt, daß die hier zutage tretende Neigung zur Vermengung der Sphären des Künstlers und des Kritikers für die Klärung des kunstkritischen Problems nicht vorteilhaft ist. Was Bürger zum Kritiker gemacht und ihn zu bedeutender Leistung in der Kritik befähigt hat, das ist nicht ein »Malen mit der Feder«. Und er wußte das. »Das Verfahren kritischer Betrachtung ist — so sagt er — durchaus verschieden von dem Verfahren künstlerischen Schaffens.«

Ein wichtiger Zug zur Charakteristik der kritischen Technik und Methode Bürgers ist der, daß er die Kunstgeschichte in weit umfassenderem Maße in die Kunstkritik eingeführt und sie weit vielseitiger, gründlicher und nachdrücklicher als kritisches Hilfsmittel verwandt hat, als dies vor ihm geschehen war. Und Bürgers Kunstgeschichte — das ist nicht mehr eine Amateur- und Zufalls-Kunstgeschichte, wie es z. B. die der Brüder Schlegel gewesen war, sondern es ist bereits ein solides und ausgebreitetes Wissen um die Entwicklung des künstlerischen Schaffens, das ihm oft die Orientierung in künstlerischen Problemen erleichtert, den Horizont seiner Kritik durch Darbietung interessanter und aufschlußreicher Analogieen und Parallelen erweitert und überall seine Einsicht in die Phänomene der Kunst bereichert und vertieft. Daß Bürger sich etwa durch seine kunsthistorischen Studien an die Vergangenheit verloren hätte — eine Gefahr, vor der sich der Kritiker hierbei ganz besonders zu wahren hat —, das wird durch die Hellsichtigkeit und Unbefangenheit, mit der seine Kritik bis zuletzt alles Neue begrüßte, widerlegt, und überdies wird die Freiheit seiner kunstgeschichtlichen Auffassung schon durch sein bekanntes Wort bekundet: Meister sein heiße keinem Anderen gleichen. Wer so sprach (und darnach handelte), kann wohl nicht gut als ein Kritiker von historischem Vorurteile bezeichnet werden. Dennoch scheinen, wie aus einem Briefe Millets vom 1. Februar 1870 (Cartwright, Millet, Deutsche Ausgabe, S. 345) hervorgeht, seine Freunde Rousseau und Millet an der Anwendung seines historischen Wissens Anstoß genommen zu haben. Die Weisheit habe ihn ganz verdorben, soll Rousseau gesagt haben, und Millet hatte von Bürger den Eindruck, als betrachte er die Kunst mit den Augen eines gebildeten Katalogschreibers, aber nicht wie ein Mann, der die Bedeutung eines Kunstwerks erfaßt hat. Man könnte sich wohl darüber wundern, daß gerade

Millet und Rousseau, an deren Werken der Kritiker Bürger doch einiges Kunstverständnis bewährt zu haben scheint, so kühl, ja fast ablehnend über ihn urteilten, müßte man sich nicht aus dem Studium des geschichtlichen Verhältnisses der Künstler zur Kritik davon überzeugen, daß es fast durchweg nur als Ausdruck ihrer persönlichen Zufriedenheit oder Unzufriedenheit mit der Kritik aufzufassen und zu verstehen ist. Es liegt wahrscheinlich in der Natur der künstlerisch produzierenden Persönlichkeit, daß sie für das eigentliche Wesen und für die Selbständigkeit des kritischen Schaffens kein Verständnis haben kann: sobald ein Kritiker zur freien Einordnung einer künstlerischen Persönlichkeit oder Leistung in die Welt der geistigen Werte aufsteigt, ist er bisher fast noch immer auf die mehr oder weniger erbitterte Ablehnung und Feindseligkeit der Künstler gestoßen; und wenn im 18. Jahrhundert der jüngere Coypel das Recht der Kritik den Künstlern gegenüber so begrenzen wollte, daß das Lob öffentlich, der Tadel aber unter vier Augen zu erfolgen habe, so hat er damit wohl nicht nur die Herzensmeinung seiner zeitgenössischen Kollegen in eine klassische Formel gefaßt.

Diese Ausführungen werden hinreichen, um anzudeuten, welche Fülle historischer und theoretischer Probleme durch Bürgers Kunstkritik angeregt wird. Daß das zur Besprechung stehende Werk sie in so geschickter Erneuerung dem Studium dargeboten hat, ist eine Leistung, die zum Schlusse nochmals dankbar anerkannt sei.

LITERATUR.

Hermann Hieber. Die Miniaturen des frühen Mittelalters. München, R. Piper & Co., 1912.

Das Buch ist interessant als Versuch, eine populäre Gesamtdarstellung der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei zu geben, also eines Gebietes, das in sehr wesentlichen Zügen noch ungeklärt, dessen Material bisher nur gruppenweise untersucht worden ist. Vielleicht hat die Tatsache, daß die Angelegenheit nicht spruchreif war, viel Schuld am Mißglücken des Versuches. Indessen war wenigstens auf dem Gebiet der karolingischen Malerei eine klare Darlegung möglich, ist sie, beispielsweise in der Charakteristik des irischen Stiles, auch gelegentlich erreicht worden. Allein daneben stehen ziemlich viele Irrtümer, die kaum noch als Lapsus betrachtet werden können. So, wenn im Utrecht-Psalter eine Votivkrone als Ampel angesehen, der sicher abendländische, nach Swarzenski rheimsische Einband des Münchener Codex aureus als Hauptwerk byzantinischer Goldschmiedekunst bezeichnet wird, die Adagruppe vom Verfasser »östlich ins Frankenland, am ehesten nach Metz« versetzt wird, während höchstens Trier in Betracht kommt, oder behauptet wird, ihrem Maler müsse der Lebensbrunnen im Etschmiadsin-Evangeliar bekannt gewesen sein. Von der gewaltigen Ausdehnung der einzelnen Schulen bekommt man nirgends einen Begriff; der Adagruppe werden z. B. nur drei Handschriften zugewiesen. Auch das sehr reichliche Abbildungsmaterial erscheint seltsam disponiert. Gegenüber neun irischen Miniaturen stehen drei aus dem Utrecht-Psalter, zwei aus der Adagruppe, die Bibel Karls des Kahlen fehlt überhaupt. Fig. 48 ist obendrein nach einem trostlos schlechten Holzschnitt noch vergrößert. Es macht fast den Eindruck, als hänge alles von dem Zufall vorhandener Publikationen ab. Das Buch, das ja dem großen Publikum dienen soll, wäre nur auf der Basis denkbar klarster Stoffgliederung möglich gewesen. An keiner Stelle aber wird gezeigt, wie etwa ottonische Kunst sich zu karolingischer verhält. An Stelle einer Kritik, die vom Postament eines äußerst persönlichen Geschmackes aus die karolingische Buchmalerei für überschätzt, für unsympathisch erklärt, wäre es notwendig gewesen, zu zeigen, wie hier allmählich der antike Impressionismus zur romanischen Stilisierung strebt, und von Ostrom immer wieder malerische Strömungen sich dem Weg entgegenstellen. Auch wenn man die bizarre Hypothese Münsterbergs, Lionardo könnte für die Mona Lisa chinesische Felshintergründe benutzt haben, für reizvoller hält als die »Kärrnersarbeit, mit der sich die Mehrzahl der Kunsthistoriker abmüht«, so läßt sich doch nur auf der Basis eines sicheren Wissens großzügige Ordnung des Stoffes erreichen. *Ernst Cohn Wiener.*

Sacramentarium Fuldense. Cod. Theol. 231 der k. Univ.-Bibl. zu Göttingen. Festgabe des Historischen Vereins der Diözese Fulda zum 50 jährigen Priesterjubiläum des Fürsterzbischofs G. Kardinal Kopp. Herausgegeben von **Gregor Richter** und **Albert Schönfelder.** Fulda 1912. Fuldaer Aktiendruckerei. Brosch. 10 Mark.

Weber hat in diesen Blättern gelegentlich der Besprechung von Ebners »Missale Romanum« auf die Bedeutung der Sakramentare für die Rekonstruktion der mittelalter-

lichen Schreib- und Miniaturenschulen hingewiesen. Haben Ebners Forschungen der Wissenschaft reiches Material neu erschlossen, so trägt das vorliegende Buch den Charakter einer Monographie, die dem bekannten Fuldaer Sakramentar der Göttinger Univ.-Bibl. gewidmet ist. Seit Gerberts Tagen wird hier zum erstenmal wieder der ganze Text eines Sakramentars abgedruckt und so dem allgemeinen Studium zugänglich gemacht. Voraus geht eine Einleitung, die die Ergebnisse der bisherigen Forschung zusammenfaßt, jedoch von einer textlichen Vergleichung mit den anderen Fuldaer Sakramentaren absieht; dies soll einer späteren Publikation vorbehalten bleiben. Was das Buch für Kunsthistoriker wertvoll macht, ist die Wiedergabe des gesamten Bilderzyklus der Handschrift, dem einige Blätter des Bamberger und Udineser Sakramentars zum Vergleich beigegeben sind. Leider beeinträchtigt der stark gelbliche Ton vielfach die Schärfe der Autotypien. An anderer Stelle hat der Referent nachzuweisen versucht, daß ein Teil des Zyklus des Göttinger Sakramentars sich besonders eng an eine karolingische Vorlage anschließt. Für die in ottonischer Zeit in Fulda erfolgte Rezeption karolingischer Kunst kann ich heute noch ein weiteres Beispiel beibringen. Es ist dies ein als Besitz des Diözesan-Museums im Maximilian-Museum zu Augsburg ausgestelltes Evangeliar (Nr. 6), dessen künstlerischer Schmuck auf die Kanontafeln beschränkt geblieben ist. Die Handschrift steht dem Codex Wittechindeus in Berlin besonders nahe, sowohl in der farbigen Haltung wie in der ganzen Dekoration der Kanontafeln, die sich in beiden Fällen an karolingische Vorbilder anlehnen. Daß der Augsburger Codex keine Kopie des Berliner Evangeliars ist, geht aus einigen Einzelheiten hervor, die einem anderen karolingischen Evangeliar entnommen sind. Das bewußte Zurückgreifen auf karolingische Vorbilder ist daher in ottonischer Zeit in Fulda kein vereinzelter Fall, sondern einer der mächtigsten Faktoren bei der Ausbildung des ottonischen Miniaturenstils. Dieser Zusammenhang mit der karolingischen Kunst ist im Göttinger Sakramentar noch stark fühlbar, während er in den späteren Sakramentaren durch andere Einflüsse modifiziert erscheint.

Andererseits bildet diese Rezeption einen starken Stützpunkt für die Annahme der Fuldenser Entstehung der karolingischen Evangeliare in Erlangen und Würzburg. Denn gerade auf diesen Zweig der Adaschule wird in Fulda — und an keinem anderen Orte — wiederholt zurückgegriffen. (Die spätere Würzburger Kopie des dortigen Evangeliars ist eben ein Einzelfall, der nur Kuriositätswert besitzt.)

Der Fall liegt also in Fulda anders als in Regensburg, wo ein importierter Codex als Vorlage diente. Dies Moment des Zurückgreifens auf die ältere karolingische Kunst muß stärker betont werden, da es sich um ein allgemeines Symptom handelt, das von ausschlaggebender Bedeutung für die Entwicklung des ottonischen Stiles wurde. Wenn man ferner der Frage nachgeht, ob im einzelnen Falle eine einheimische oder importierte Vorlage benutzt wurde, so darf man hoffen, daß sich hierdurch wertvolle Rückschlüsse auf die Lokalisierung der karolingischen Miniaturenschulen — vor allem einzelner Zweige der Adagruppe — ergeben werden.

Wien. *E. Heinrich Zimmermann.*

Schmid, Wolfgang Maria. Passau. Mit 126 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann, 1912. (Berühmte Kunststätten Bd. 60.)

Von dem besten Kenner Passaus wird nun auch diese Stadt in die Geschichte der süddeutschen Kunstentwicklung eingeführt, die kunsthistorisch als Ganzes betrachtet, bisher eigentlich unbekannt geblieben war. Einzelne Probleme, die sich in dem Gebiete von Passau, besonders bei der Malerei des Übergangsstils von der Gotik zur Renaissance,

zeigten, speziell über Wolf Huber, sind in Publikationen von Stiassny, Voß und Fischer berührt worden, aber eine geschlossene Darstellung der Entwicklung dieser Stadt hat uns bisher gefehlt.

Die Einteilung des Stoffes mag etwas äußerlich erscheinen, ist aber innerlich begründet durch Ereignisse, die mit den Stilwandlungen gleichzeitig fallen, so beginnt mit der Gotik eine neue Phase auch der äußeren Entwicklung, während die Renaissance scharf abschneidet mit den großen Stadtbränden von 1662 und 1680.

Jedem Kunstabschnitt hat der Verfasser, worauf er auch im Vorwort hinweist, eine kurze politische und kulturelle Charakteristik der Epoche vorausgeschickt, wodurch dann die Zusammenhänge, bei Kenntnis der Entstehungsbedingungen, klarer werden.

Das Buch bringt eine Menge bisher unbekannter Forschungsergebnisse, die größtenteils auf den eigenen Untersuchungen der Denkmäler oder auf ausgedehnten eingehenden Archivstudien des Verfassers beruhen. So, um mit der Architektur zu beginnen, die Betzelle des hl. Severin aus dem 5. Jahrhundert, die Krypta von St. Nicola um 1100 und der gleichzeitige interessante Kapitelsaal der Domkanoniker.

Neues Licht ist auch gebracht in die Baugeschichte des Doms im 13. und 14. Jahrhundert sowie die des imposanten Neubaus von Chor und Querschiff von 1407 bis etwa 1530. Wichtig sind hier die vom Verfasser aufgedeckten Anlehnungen an böhmische Dekorationsprinzipien, die noch stärker hervortreten bei der St. Salvatorkirche, sowie die Benennung der einzelnen Baumeister und die Zuweisung der einzelnen Bauabschnitte an sie. Scharf herausgearbeitet, als Ausgangspunkt für den Einfluß des österreichischen Barocks nach Bayern hinein, ist die Stellung des Neubaus des Langhauses von Lurago mit den Dekorationen des Giambattista Carlone.

Scharf gegliedert und in der Entwicklung klar dargestellt ist die Plastik des späteren Mittelalters und des Übergangs, wobei Schmid einigen bisher üblichen Meisterzuschreibungen und vermuteten Schulzusammenhängen scharf zu Leibe rückt.

In der Malerei Passaus beschäftigt den Verfasser naturgemäß auch die Frage nach dem Ursprung des Donaustils. Er hat mit großer Materialkenntnis die Gestalten des älteren Frueauf und des Wolf Huber behandelt und eine Anzahl wichtiger Zwischenglieder angegeben: so das Herzogenburger Stifterbild mit der Ansicht von Passau, das Ölbergbild im Diözesanmuseum und den Meister Hans Pruckendorfer. Die Frage ist noch nicht geklärt, aber wichtig erscheint doch der Hinweis Schmids, daß wohl starke Anregungen von den Wiener Hofkünstlern ausgegangen sein mögen, »denn es ist nicht ohne Gewicht, daß bei Cranach und Altdorfer mit ihren Wiener Reisen bedeutsame Stilwandlungen zeitlich zusammenhängen«.

Von kunstgewerblichen Gegenständen werden eine Menge interessanter und z. T. ganz unbekannter Objekte aus allen Epochen festgestellt und abgebildet.

Als Resultat können wir zusammenfassen, daß Passau im frühen Mittelalter neben Salzburg ein wichtiger Vorort nach Osten hin war, im späteren Mittelalter wurde es in Architektur von Böhmen, in Plastik und Malerei teils von Österreich, teils von der Inntalstraße befruchtet und entwickelte dann eine eigene Note; in der späteren Zeit erscheint es ganz der österreichischen Kunstprovinz angehörig.

Die Darstellung ist klar und von einer gewissen Wärme getragen; wenn ich aber trotzdem feststelle, daß die Lektüre sehr schwer ist, so hängt das damit zusammen, daß der Stoff, den der Verfasser bearbeitet hat, so unendlich groß ist, daß es fast bedauerlich erscheint, daß er in einen dieser kleinen Bände zusammengedrängt werden mußte. Man sieht bei jedem Satz das Bestreben des Autors, möglichst viel hineinzulegen, denn er ist ja zur äußersten

Knappheit gezwungen. Man wird nie das Gefühl los, daß der Verfasser mit seinem Material geradesogut ein großes Werk hätte schreiben können.

Ein Nachteil, der ebenfalls mit dem Charakter der »Kunststätten« zusammenhängt und für den daher Schmid nicht verantwortlich zu machen ist, ist ferner, daß die neuen Resultate nicht belegt sind; es wäre jedoch dringend zu wünschen, daß sich Dr. Schmid entschlösse, diese Belege und die Resultate seiner Archivstudien in einer Fachzeitschrift zu veröffentlichen. Auch wäre von einem Ausbau seiner Studien über den Donaustil eine weitere Klärung dieser wichtigen Frage zu erhoffen.

Die Abbildungen, die zum großen Teil auf eigenen Aufnahmen des Verfassers beruhen, sind vorzüglich gewählt und von großer Klarheit, auch passen sie sich — im Gegensatz zur Ausstattung mancher anderer Bände der Sammlung — dem Satzbild angenehm ein.

Walter Gräff.

Alfred Gold. Johann C. Wilck, ein Maler des deutschen Empire. Berlin, Paul Cassirer, 1912. 8°. 108 S.

Mecklenburg scheint in letzter Zeit das Land der Entdeckungen auf kunstgeschichtlichem Gebiete geworden zu sein; wenn es auch keine Meister ersten Ranges sind, die hier erstehen, so sind es doch immerhin beachtenswerte Künstlererscheinungen, wohl wert, von der deutschen Kunstwissenschaft gekannt zu werden.

So war es mit dem von Steinmann ans Licht gezogenen Matthieu, dem mecklenburgischen Hofmaler der Rokokkozeit, dessen raffiniertes Können in der Darstellung prächtiger, reicher Hoftoiletten schwerlich darüber hinwegzutäuschen vermag, daß er die letzte und tiefste künstlerische Aufgabe des Porträtbildners nur in den seltensten Fällen zu lösen vermochte; ähnlich steht's jetzt mit Wilck. Erfreulicherweise verwahrt sich Gold gleich in seinen einleitenden Worten energisch dagegen, in Wilck »den« Künstler seines Landes und seiner Zeit feiern und aus ihm einen kunstgeschichtlich verkannten Stern erster Größe machen zu wollen; er will ihn nur als eine auffallende Erscheinung innerhalb der deutschen Empirekunst bekannt machen.

Das idyllisch gelegene Hausmuseum des Mecklenburgischen Fürstengeschlechtes wird ja nur selten von Kunstgelehrten besucht, und da diese wenigen ihre Aufmerksamkeit fast ausschließlich den alten Holländern zuwenden, so ist es ganz natürlich, daß Wilck, dessen einzig bekannte Werke drei Gemälde des Großherzoglichen Museums zu Schwerin sind, ein unbekannter Meister blieb. Zum ersten Male sah man ihn auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906. Vor allem sein Bildnis des Baron Rohrscheidt zog die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich und dürfte auch wohl Gold zu seiner Arbeit angeregt haben, während die beiden anderen, künstlerisch wesentlich tiefer stehenden Arbeiten, das Schweriner Schloß und der Einzug des Herzogs Friedrich Franz, schwerlich tieferen Eindruck machen konnten.

So stellt denn auch Gold mit Recht das Rohrscheidtsche Porträt in den Mittelpunkt seiner Darstellung und kristallisiert an dieses eine außerordentlich anregende Schilderung des Milieus, in dem der Maler lebte und wirkte. In etwas loserem Zusammenhange damit steht ein weiter gefaßter Ausblick auf die Verhältnisse der Dresdener Akademie zu Ende des 18. Jahrhunderts, zu deren Schülern Wilck zählte.

Wilck wurde 1772 zu Schwerin geboren. Erst zu Anfang der 90er Jahren hören wir von einer recht bescheidenen künstlerischen Tätigkeit des jungen Mannes, die aber doch den mecklenburgischen Herzog veranlaßte, dem jungen Maler »während der Zeit, daß er zu seiner Vervollkommnung in der Mahlerkunst sich auf Reisen befindet« eine jährliche erheb-

liche Unterstützung zu bewilligen. Wilck nutzte die Güte des Herzogs in recht unschöner Weise aus, er blieb gleich 10 Jahre lang zu seiner Vervollkommnung auf Reisen, und so sah sich der Herzog genötigt, ihm 1802 seine Schatulle zu schließen.

Das Rohrscheidtsche Porträt vom Jahre 1804 steht nun, wie Gold im einzelnen beweist, im wesentlichen im Zeichen des auf der Dresdener Akademie Erlernbaren. Aber daneben machen sich ganz persönliche Züge geltend, die weit über das Dresdener Schema gehen, und gerade diese individuellen Züge sind es, die dem Bilde seine Bedeutung verleihen. Schon von Tschudi in seinem Auswahlband des Katalogs der Jahrhundertausstellung hatte vor allem die »aparte Koloristik« hervorgehoben, die sich weit von dem Landesüblichen unterscheidet und den Künstler über die Durchschnittsmaler erhebt. Gold weist nun nach, daß diese eigenartige Farbengebung in der Pastellmalerei ihre Wurzeln hat.

Unbedeutender sind das Bild der Schweriner Schloßinsel 1802 und des Einzugs des Herzogs Friedrich Franz 1807. In der Ableitung der Auffassung des ersten Bildes aus der Graphik ist Gold durchaus zuzustimmen; dagegen erscheint die Ableitung des zweiten aus der Schlachtenmalerei wenig ansprechend.

Wilcks weitere Schicksale sind, da mit diesen drei Arbeiten sein »œuvre« erledigt ist, für die Kunstgeschichte nur insofern von Interesse, als sie verschollene Werke ans Licht ziehen könnten. 1809 bis 1811 lebte er in Frankfurt a. M., wo er 1810 zwei, »die Verbrennung englischer Waren auf Napoleons Befehl« darstellende Gemälde schuf, Arbeiten, über deren Verbleib nichts bekannt ist. Zerstört ist ein von Morgenstern ausgeführtes Frankfurter Panorama, dessen Staffage Wilck malte. 1819 starb der Künstler zu Nürnberg, wo er die letzten Jahre seines Lebens als Dosenmaler tätig war.

Es ist keine große Künstlerindividualität, die Gold vor uns erstehen läßt, aber Golds Arbeit, die uns ein typisches Künstlerleben jener politisch so stürmischen, kunstgeschichtlich so ruhigen Zeit entrollt, ist interessanter und umfassender, als der einfache Künstlername als Titel vermuten läßt. *Dr. W. Josephi.*

Architektur und Kunstgewerbe in Altholland. Eingeleitet von Dr. **André Jolles.** München 1913. Georg Müller und Eugen Reutsch, Verlag. 9 Seiten Einleitung, 246 Abbildungen auf 158 Tafeln in Quart. Geb. 30 Mark.

Die Einleitung, die André Jolles, selbst geborener Holländer, zu diesem reichhaltigen Abbildungswerk geschrieben hat, stellt sich als ein sehr feinsinniger Essay dar, der, mit Gefühl für die spezifische Stimmung der holländischen Kunst, auf das hier gebotene Anschauungsmaterial geschickt vorzubereiten weiß und dabei auch Gedanken von prinzipieller kunsthistorischer Bedeutung ausspricht: »...Nicht weniger merkwürdig ist es, festzustellen, wie oft in der Architekturgeschichte Künstler, die entweder gar keine oder wenigstens nicht ausschließlich Baukünstler waren, dennoch der Baukunst Neues und Eigenes gebracht haben. Es wimmelt in der Geschichte der Baukunst von Bildhauern, Malern, ja von Dichtern.« — »Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, daß das Kunstgewerbe nicht ausschließlich als ein Widerschein, geschweige denn als ein Anhängsel der großen Architektur betrachtet werden darf, sondern daß im Gegenteil eine Anzahl Formen erst in der Baukunst auftreten, nachdem die Kleinkunst sie erfunden und ausprobiert hat. Vielleicht lassen sich gute Beispiele hierfür in der holländischen Kunst finden: Sowohl in Form als in Verzierung scheint die Hausarchitektur viel von der Tischlerkunst übernommen zu haben.«

Die gut aufgenommenen und angeordneten Abbildungen bringen, in Gruppen zu-

sammengefaßt, meist Photographien, aber auch Zeichnungen und zeitgenössische Kupferstiche von Kaminen, Bettstellen, Kanzeln, Stollenschränken, Täfelungen, Buffets, Schränken, Truhen, Kommoden, Stühlen, Sesseln, Bänken, Tischen, Bauernstuben, Bürgerzimmern, Prunksälen, dekorativem Kleinkunstgewerbe, Holzplastik, Außenportalen, Wasserburgen, Stadttoren, Kirchen, öffentlichen Profanbauten verschiedener Art, Rathäusern, Hof- und Marktanlagen, malerischen Städtepartien, Privathäusern und Gartenanlagen des 17. und 18. Jahrhunderts, welch letztere, da heute meist nicht mehr oder nur noch verstümmelt erhalten, sämtlich nach Kupferstichen wiedergegeben sind. Mit Recht nehmen unter den dargestellten Objekten die aus dem 17. Jahrhundert den Hauptteil für sich in Anspruch, da ja gerade diese Zeit, wie auch Jolles' Einleitung richtig betont, die höchste Blüte holländischer Kunst und Kultur gesehen hat. Daß sich eine Anzahl von — allerdings stilverwandten — ostfriesischen und holsteinischen Gegenständen in die Materialsammlung verirrt hat, erhöht zwar nicht deren national geschlossene Einheitlichkeit, zeigt aber aber andererseits die lebhafte Ausbreitungstendenz des holländischen tektonischen Gedankens. — Lobenswert ist die Angabe der natürlichen Maße bei kunstgewerblichen Gegenständen, die den Beschauer von der im Buchdruck so willkürlichen Verkleinerung unabhängig macht; leider ist diese Maßangabe nicht überall durchgeführt. Fast allenthalben fehlt hingegen bei den Objekten des Kunstgewerbes eine Notiz über ihre Herkunft, eine Angabe, die ebenso leicht von dem Herausgeber eines solchen Tafelwerks, wenn er nur an Ort und Stelle die Gegenstände studiert hat, gemacht werden kann, wie sie es dem Betrachter erst ermöglicht, diese abgebildeten Werke der angewandten Kunst kunsthistorisch zu verwerten. Und dasselbe gilt leider auch von den wiedergegebenen Kupferstichen, bei denen jeder Vermerk fehlt, welcher alten Veröffentlichung sie entnommen sind. — Auch die Entstehungszeit ist nur recht unregelmäßig angegeben: vor allem vermißt man sie bei den meisten Architekturen, den abgebildeten Portalen z. B., obwohl es gerade hier ein leichtes gewesen wäre, überall das Entstehungsjahr festzustellen, da an den Bauten des 17. Jahrhunderts meistens selbst schon das Jahr der Erbauung zu lesen ist, oder man doch im Land selbst, mit Hilfe der Lokalliteratur, die chronologischen Fragen schnell entscheiden kann, was uns außerhalb Hollands Wohnenden schon bedeutend schwerer wird. — Kleine Versehen in der Zeitangabe seien gerügt: auf S. 41 rechts unten: Reichsmuseum Amsterdam, Stuhl, Ende des 17. Jahrhunderts, was in »Mitte 18. Jahrhunderts« zu verbessern ist, da es sich hier um ein Beispiel des ausgesprochen französischen Rokoko handelt; und der augenscheinliche Druckfehler auf S. 142, wo das Bürgerhaus in Haarlem unmöglich um das Jahr 1400 (!), sondern vielmehr um 1700 anzusetzen ist. — Vorzuziehen wäre natürlich auch solchen nichtssagenden Unterschriften wie »Haus in Amsterdam, Haus in Haarlem« die bestimmte Angabe von Straße und womöglich auch Hausnummer, die für den fremden Besucher der Städte das Auffinden der abgebildeten Bauwerke leicht ermöglicht. —

Es kommen in unserer schaulustigen (d. h. lese- und denkfaulen) Zeit beinahe täglich solche Abbildungswerke auf den Markt, und die Kunstgeschichte kann sich nur freuen über die fortwährende Bereicherung an gutem Anschauungsmaterial. Praktischen Wert gewinnen diese Veröffentlichungen aber erst durch exakte Angaben unter jeder Abbildung von der Art, wie ich das an diesem Beispiel verlangt habe: solche genaue Beschriftungen, die der neuen Anschauungsmasse Ordnung in einem mehr geistigen Sinn verleihen, sollen daher Herausgeber wie Verleger stets mit Gewissenhaftigkeit durchführen, wenn sie mit ihren Bildersammlungen zugleich beglücken wie nützen wollen, prodesse et delectare.

Straßburg i. Els. *Fritz Hoeber.*

Giuseppe Lipparini. Francesco Francia. Con 106 illustrazioni e 2 tavole. L. 10. Bergamo, Istituto italiano d'Artigrafiche-Editore, 1913.

Sollte man etwa mit den Anschauungen des für seinen Helden begeisterten Verfassers nicht immer vollständig einig sein, so wird man doch gern beim ersten Blick auf den hübsch ausgestatteten Band zuzugeben geneigt sein, daß es sich um ein Werk von recht anziehendem Inhalt handelt. Vornehmlich schon in Betracht der guten und zahlreichen Abbildungen, womit uns so gut wie das ganze Opus des bolognesischen Meisters vorliegt. Wir fühlen uns in die gesegnete Zeit des Überganges vom 15. auf das 16. Jahrhundert versetzt, welche speziell in Italien so reichliche Früchte getragen und sich durch die Offenbarung des feinsten Schönheitssinnes — man möchte sagen im Wetteifer mit der Antike — ausgezeichnet hat. Da waltet denn als Gemeingut jener beständige Zug der Milde im Ausdruck, der Reinheit in der Form, welcher uns bei den Meistern der Zeit ergreift und fesselt.

Erschließen sich solche Eigenschaften im Gebiete Umbriens in den Werken eines Perugino (wie sodann in gesteigertem Maßstab bei seinem Schüler Raphael), in Bologna in denjenigen von Francia, in Mailand in den Schöpfungen eines Luini, so tritt dabei noch der Vorzug hinzu, daß die Vertreter der verschiedenen Landesteile sich ein jeder mit einem bestimmten lokalen Charakter auszudrücken pflegt, der einer richtigen Einsicht des Kunstbeflissenen nicht entgehen darf.

Diese Einsicht scheint unserem Autor bei der Beurteilung des Künstlers bisweilen abhanden zu kommen, indem er gewisse Einflüsse anzugeben sich für befugt erachtet, die wir, aufrichtig gesagt, als mehr denn zweifelhaft ansehen möchten. Abgesehen davon ist jedoch seine Beschreibung und seine Wertschätzung der Werke des Meisters würdig und gut empfunden.

* * *

Der genau Mitte des hochgelobten Quattrocento geborene Künstler ist seiner eigenen Gesinnung gemäß, vor allem als Goldschmied zu bezeichnen. In diesem Bereich erzogen und aufgewachsen, hat er Denkwürdiges geleistet, wie dies seine noch vorhandenen Münzen, Medaillen und Niellen bezeugen, — während merkwürdigerweise anderer eigentlicher Goldschmiedearbeiten keine Erwähnung getan wird. Seine Neigung zu diesem Beruf äußert sich übrigens in recht fühlbarer Weise in seinen Werken der Malerei, insofern er in denselben die größte Sorgfalt und Zartheit in der Darstellung der dekorativen und ornamentalen Teile anwendet; Eigenschaften, die wahrlich bei gar keinem anderen Maler auf ähnliche Art vorkommen.

Ein recht merkwürdiges Werk, das wie eine Übergangsarbeit von der Kunst des Goldschmiedes auf die des Malers anzusehen ist, ist ein auf Leder gemalter Schild, auf dem unser Künstler in einfachem Claire-obscur mit Goldlichtern wohl in seinen jugendlichen Jahren einen schlanken Heiligen Georg dargestellt, wie er den Drachen zu seinen Füßen mit der Lanze durchstößt.

Bei wem er zuerst zu malen gelernt hat, kann kaum mit voller Bestimmtheit behauptet werden. Der Verfasser der uns vorliegenden Monographie denkt an den tüchtigen, strengen Ferraresen Francesco Cossa als seinen ersten Lehrer, der bekanntlich im Jahre 1470 von seiner Vaterstadt nach Bologna übergesiedelt war. Allein wir haben Gründe, zu vermuten, daß dieses Verhältnis eher auf dessen Mitbürger und Mitarbeiter in Bologna Ercole de Roberti übertragen werden dürfte. Daraufhin führt speziel ein Gemälde von Francia, das sich in seiner Befangenheit als eine seiner allerersten Arbeiten offenbart, nämlich das in seiner sinnigen Einfachheit ganz köstliche Werk, in Form eines Predellen-

stückes, welches sich in der Corporation Gallery zu Glasgow befindet. In stiller Andacht stellen sich da um das liegende Christuskind kniend zwei liebliche Engel und die selige Mutter herum, denen sich hinten stehend Josef und ein junger Hirte anschließen, während zwei andere Engel im Himmel schwebend aus einem Buche zusammen singen. Im Hintergrunde aber eine Landschaft mit einer Felsengrotte und der traditionellen Hütte, recht verschieden von dem, was in den späteren Werken des Meisters vorkommt, hingegen sehr ähnlich dem, was aus den kleinen wertvollen Gemälden von Ercole Roberti in der Londoner Nationalgalerie zu entnehmen ist [1]).

Mit dieser frühen noch ziemlich herben Malweise stimmen sodann noch einige beachtenswerte kleine Bilder. Vor allem die erste unter den verschiedenen von Francia ausgeführten Darstellungen des Gekreuzigten, in Begleitung von danebenstehenden Heiligen. Die Ausführung trägt, zugleich mit dem feinen Gefühl, ein so schüchternes, schülerhaftes Gepräge an sich, daß man lange an der Urheberschaft unseres Meisters gezweifelt, bis man ihm doch zuletzt gerecht geworden, so daß das merkwürdige Bildchen, nunmehr im Museo Civico seiner Vaterstadt, unter seinem Namen ausgestellt ist, und durch seine strenge, wenn auch noch recht harte Auffassung uns als eine primitive Offenbarung der lokalen Malerei entgegenwinkt.

Kaum etwas später, wohl noch um 1480, kommen drei andere Werke beschränkten Maßstabes in Betracht, nämlich das kleinere Madonnenbild in der K. Galerie zu Berlin, welches Francia für seinen Freund, den Senator Bianchini, ausführte [2]), sodann der in der Galerie Borghese zu Rom allgemein bewunderte, in seinem glänzenden Diakonenkleide kniende seelenvolle Hl. Stefanus, endlich im Privatbesitz in Mailand eine in entsprechendem Stil gehaltene Halbfigur des Hl. Franz von Assisi.

Unter den kleineren religiösen Bildern, die in späteren Jahren entstanden, mögen besonders hervorgehoben werden: die köstliche, reichlich anmutige Motive enthaltende Anbetung der Könige in der Dresdner Galerie, das Madonnenbild der Sammlung Mond in London, welches sich durch die Einführung eines jungfräulichen, dem segnenden Kinde Kirschen darbringenden Engels auszeichnet, und ein kreuztragender Christus in der noch immer nicht nach Gebühr besuchten öffentlichen Kunstsammlung der Accademia Carrara zu Bergamo. Letzteres unübertrefflich in der Glut der fein abgestuften Farbe und in der gediegenen Modellierung jeder einzelnen Teile.

Hierher könnte übrigens auch noch eine andere Darstellung des geharnischten, reitenden Georg gerechnet werden, in der Gal. Corsini zu Rom. Mit diesem Gemälde hat es eine eigene Bewandtnis, insofern es früher nicht dem Francia, sondern dem Ferraresen Ercole Grandi zugeschrieben wurde, sicherlich aus keinem anderen Grunde als weil auf dem sichtbaren Hinterbein des Pferdes die Buchstaben G. E. mit einem darüber stehenden Kreuz angebracht sind, was sich natürlich auf nichts anderes als auf Sanctus Georgius bezieht,

[1]) Hätte der Verfasser der Monographie das Gemälde, wie Schreiber dieser Zeilen, im Originale gesehen, so würde er wohl seiner Meinung, es gehöre einer späteren Zeit des Künstlers an, nicht Ausdruck gegeben haben. Es ist übrigens schlecht erhalten und könnte sicher mehr gewürdigt werden, wenn es einem gewissenhaften Restaurator anvertraut wurde.

[2]) Auf der Brüstung vor Maria und dem zarten Kinde das denkwürdige, wohl vom Besitzer angegebene Diptychon, in goldenen Lettern aufgetragen: Bartholomei sumptu Bianchini maxima matrum hic vivit manibus Francia picta tuis. — Wie der Katalog in Berlin angibt, ist das Porträt Bianchinis, nunmehr in der Londoner Nationalgalerie, als das Gegenstück des genannten Madonnenbildes anzusehen, mit dem zusammen es vielleicht ein Diptychon bildete.

um so mehr, da in dem Bilde alles, sowohl das Figürliche als das Landschaftliche, untrüglich auf unsern Meister hin deutet.

Reicher noch ist die Zahl seiner für Altäre der Kirchen ausgeführten Werke, in denen sich sein edles Naturell stets zu bewähren pflegt. Daß er mit Lorenzo Costa sich gegenseitig beeinflußt, wird wohl mit Recht angenommen. Überzeugend ist, was darüber u. a. Lermolieff in seinen Kritischen Studien erörtert [1]), indem er die Vorzüge sowohl des einen als des anderen Künstlers richtig zu kennzeichnen versteht.

Hingegen können wir uns nicht unbedingt der Ansicht Lipparinis anschließen, der behaupten möchte, daß Francia nach der Einführung eines Altarwerkes von Perugino in Bologna in den letzten Jahren des Jahrhunderts, sich in der nachfolgenden Zeit von diesem Maler beeinflußt zeige. Wir wollen zwar nicht leugnen, daß das größere Gemälde in Berlin von unserem Meister (sechs in einer weiten Landschaft stehende Heilige und oberhalb Maria mit dem Kinde auf den Wolken sitzend), in der allgemeinen Anordnung der Figuren, speziell in der Maria von Cherubsköpfchen umgeben, in einer entsprechenden Kompositionsweise Perugino's sein Vorbild findet. Aber da man im übrigen keineswegs nachweisen könnte, daß sich von da an in der Kunstausübung Francias eine fühlbare Umwandlung eingestellt habe, so muß doch hier von einem einfachen äußerlichen Eindruck viel eher als von einem Einfluß geredet werden. Ja wir glauben sogar in Betracht seiner sämtlichen Leistungen geradezu bemerken zu dürfen, daß F. jener Zahl von Renaissancekünstlern angehört, die sich als solche im Laufe der Jahre am wenigsten geändert und schließlich ihrer Art und Weise stets treu geblieben sind. Freilich ist auch ihm nicht alles gleichmäßig gelungen, seine besonderen Eigenschaften treten in einigen Werken mehr als in anderen hervor, wo er bisweilen etwas schwach und süßlich wird. Seiner Vaterstadt hat er indes gar viel Herrliches hinterlassen, was nunmehr zum Teil in verschiedenen Ländern zerstreut von seiner Gediegenheit recht erbauliches Zeugnis ablegt.

Einige Themata hat er, wie man ersieht, mit besonderer Vorliebe behandelt. In erster Linie bekanntlich die Madonnenbilder, ohne oder mit Umgebung von Heiligen. Unter letzteren mit Recht ganz besonders gerühmt das Altarblatt in der Kapelle Bentivoglio mit seinen anmutigen Engeln und seinem Hl. Sebastian, dessen klassische Gestalt wie die eines christlichen Apoll dasteht.

Sodann verschiedene Grablegungen, Kreuzigungen, Verkündigungen, unter denen uns speziell diejenige der Breragalerie vorschwebt, in welcher sowohl die harmonische Darstellung der zwei Figuren als die poetische Erfindung des landschaftlichen Hintergrundes mit seinem durchsichtigen frühen Morgenlicht auffallen.

Deutschland kann sich übrigens rühmen, eine seiner reinsten und lieblichsten Schöpfungen zu besitzen in der Maria im Rosenhag der Münchner Pinakothek, worin er sich, wie öfters, ausdrücklich als Goldschmied (aurifex) bezeichnet.

Daß er es ganz vorzüglich verstanden, Engelgestalten vorzustellen, mögen besonders die zwei musizierenden in der Kirche San Vitale zeigen, an die sich die zwei von seinem Sohne Giacomo gemalten (a. 1518) in der ersten Kapelle rechts von San Petronio anschließen dürften.

Zu Bologna, in der Kirche della Misericordia, kommen noch zwei Glasgemälde vor, die sicher auf direkte Angaben unseres Meisters zurückzuführen sind. Unbegreiflich, daß Lipparini gerade das beste derselben ihm absprechen möchte, nämlich das

[1]) Siehe III. Band seiner Kunstkritischen Studien, Seite 53—55 und anderswo.

Rundbild einer reizenden, ganz in weißem Gewande von blauem Himmelgrund abstechenden Maria, von einer Reinheit des Gefühls und der Linien, wie man sie selten zu sehen bekommt.

Francia ist bekanntlich auch als Freskomaler tätig gewesen. Wie er auch in diesem Gebiet Vorzügliches zu leisten gewußt, bezeugt noch immer ein gar beachtenswertes malerisches Denkmal, nämlich die Kapelle der Hl. Cecilie, an deren Wänden in acht Abteilungen verschiedene Begebenheiten aus dem Leben der Heiligen sich darstellen. Darin sind die verschiedenen Maler vertreten, welche zugleich mit den zwei Anführern Francia und Costa gearbeitet. Eine Zeitlang hat man glauben können, daß Giacomo, der Sohn unseres Meisters, sich daran beteiligt, der Verfasser des vorliegenden Bandes hat dieser nunmehr widerlegten Meinung sich noch angeschlossen. Daß sie aber nicht mehr haltbar sei, ist schon seit Jahren gesichert, erstens, weil Giacomo zu der Zeit noch ein unerfahrener Junge war, zweitens, weil die ihm zugewiesenen Abteilungen als Leistungen eines weniger bekannten Malers aus derselben Schule, nämlich des Cesare Tamaroccio, bestimmt worden, von dem in dem Museo Poldi Pezzoli zu Mailand ein bezeichnetes Madonnenbild vorkommt. Die würdigsten Teile darin sind freilich diejenigen, welche dem Hauptmeister zukommen: die Vermählung der Katherina mit Valerian, in wahrhaft vornehmer Darstellung, und ihre Grablegung, eine Komposition, welche, mit der berühmten Grablegung Christi von Rafael in der Gal. Borghese verglichen, gewisse Vorzüge aufzuweisen hätte, indem der Bologneser den Gegenstand mit mehr gemilderter physischer Anstrengung und stillerer Teilname der Beiwohnenden auszudrücken verstanden und somit eine angenehmere Gestaltung des Ganzen hervorgerufen hat. Betrachtet man aber sonderlich die Figur der Entschlafenen, so entsteht einem daraus der Eindruck einer geradezu klassischen Darstellung, wie dies seinerzeit der feinfühlige, verstorbene Professor der griechischen Kunstgeschichte an der Univ. Berlin, Dr. Friedrichs aussprach, indem er ganz speziell in diesem Sinne den Einfall des entblößt dargestellten Armes der liegenden Heiligen zu loben fand.

Zum Schluß hat unser Autor nicht verfehlt, den Künstler auch als Porträtmaler zu schildern und vorzustellen. Zwar ist das, was er hier ausgeführt, nicht sowohl wegen der Zahl als wegen der Qualität denkwürdig; die von ihm herkommenden Bildnisse, soviel uns bekannt ausschließlich männliche, dürften wohl sämtlich an den Fingern einer Hand aufgezählt werden, jedoch durchgehend auf der Höhe seiner vorzüglichsten Werke stehen.

Gustav Frizzoni.

Maria Grunewald. Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Band I. Die Karnation. Berlin, Bruno Cassirer, 1912.

Die Geschichte des Kolorits in der Malerei ist eine der für die Kunstgeschichte dringendsten, zugleich aber auch schwierigsten Aufgaben, und es verdienen daher die von der Verf. des vorliegenden Buches mit viel Fleiß durchgeführten Untersuchungen sehr viel Anerkennung, wenn auch Methode und Gesamtauffassung als wenig glücklich zu bezeichnen sind, so daß die Probleme vielfach gar nicht einmal in ihrer eigentlichen Bedeutung erkannt wurden. — Die Verf. verfährt derart, daß sie zunächst vom Standpunkt der Wirklichkeitsauffassung aus — wie die verschiedenen Maler eine Einzelheit farbig gesehen und wiedergegeben haben —, ein Detail, die Karnation, in seiner verschiedenen farbigen Ausgestaltung durch die Geschichte der venezianischen Malerei hindurch verfolgt. Diese Methode wäre nur dann allenfalls möglich gewesen, wenn sich die Verf. in ihrem ersten, vorbereitenden

Bande auf eine einfache Feststellung der in der Karnation enthaltenen Farben beschränkt hätte — obwohl es auch dann leicht zu falschen Resultaten gekommen wäre, weil die Beeinflussung der einzelnen Farben durch ihre Umgebung nicht genügend hätte berücksichtigt werden können. Durchaus unzulässig aber war es, auf Grund einer Detailbetrachtung die weitgehendsten Schlüsse auf die Absichten des Künstlers zu ziehen und Urteile zu fällen, wie dies hier geschehen ist. Es war von vornherein ein großer Fehler, den Standpunkt der Naturauffassung so sehr in den Vordergrund zu stellen; wie die Beziehungen zwischen den Bildteilen und dem Bildganzen, so sind auch die Beziehungen der verschiedenen Gestaltungsprinzipien viel zu eng, und es wäre eines der ersten Erfordernisse einer derartigen Arbeit gewesen, sich zunächst über die Prinzipien der Gesamtwirkung klar zu werden. Die Einseitigkeit ihrer Maßstäbe führt die Verf. gelegentlich zu vollkommen sinnlosen Urteilen, und eine der historischen Entwicklung entsprechende Beurteilung vermißt man an entscheidenden Punkten. Was hat es für einen Sinn, Tintoretto unter Manierismus zu klassifizieren, sein Karnationskolorit als den Ausdruck einer »Dekadenz des künstlerischen Gewissens« zu bezeichnen, ehe man sich Rechenschaft über die gegenüber der früheren Zeit vollkommen veränderten Bildabsichten des Malers gegeben hat, und ist es zu billigen, wenn Maler, die auf ganz anderen Voraussetzungen beruhen als Tintoretto, wie Baroccio und Guido Reni in demselben Sinne als Beispiele für farbigen Manierismus angeführt werden? Unrichtig ist hier schon die Voraussetzung, daß die farbige Struktur der Karnation in erster Linie immer Modellierung oder Wiedergabe der natürlichen Farbmannigfaltigkeit zu bedeuten habe, andere Momente können eine ebenso große Rolle spielen, starke Differenzen von Farbtönen ebensogut ein Ausdruck besonders lebhafter Lichtwirkung sein. Schließlich aber trifft das, was die Verf. behauptet, eine Armut von Farbnuancen in der Karnation, bei den genannten Malern keineswegs zu, am wenigsten bei Tintoretto, so daß es mir fraglich erscheint, ob Hauptwerke Tintorettos, wie die Bilder von S. Polo, S. Giorgio, S. Trovaso, S. Stefano und dem Pal. Reale in Venedig der Verf. überhaupt genügend bekannt geworden sind.

Zu der von der Verf. eingehend behandelten Frage nach dem Verhältnis von Farbe und Modellierung ist zu bemerken, daß die Frage nach dem Grade von Präzision und Exaktheit der Modellierung ein sekundäres Problem war gegenüber der viel wichtigeren Frage nach dem Verhältnis des plastischen Eindrucks zum Farbeindruck überhaupt. Daß die einfarbige Modellierung plastisch deutlicher sei, ist in dieser Verallgemeinerung unzutreffend; bei einem durchaus auf farbige Wirkung eingestellten Bilde sind Gegensätze des Farbtones zur Bezeichnung der Modellierung viel schlagender, für den Bildeindruck viel deutlicher als bloße Helligkeitsunterschiede, weil eben das Auge eingestellt ist auf Farbwerte. Dies ist der Verf. keineswegs klar geworden, es ist durchaus unrichtig, wenn sie der farbig reich nuancierten Bella Tizians in der Pittigalerie die Magdalena Tizians in derselben Galerie als einfarbig modelliertes und darum plastisch deutlicheres Bild gegenüberstellt; gerade die farbig abweichenden Schatten bei der Bella verleihen der Modellierung besondere Intensität, zumal sie kalten, blaugrünen Ton haben. Wie hier, so ist auch sonst im venezianischen Cinquecento der Wechsel der Farbtöne keineswegs ein so freier, daß er nicht doch für den Gesamteindruck des Bildes im Sinne der Modellierungsskala wirkt. Außerdem kommt bei dieser Frage alles auf die von der Verf. hier gar nicht berücksichtigten Kontrastwirkungen an. In Michelangelos Hl. Familie der Uffizien erscheint keineswegs nur darum die Modellierung so lebhaft, weil sie einfarbig behandelt ist, als vielmehr deswegen, weil die Helligkeitsunterschiede innerhalb der Karnation sehr viel größer sind als die Helligkeitskontraste zwischen der Karnation und den angrenzenden Farbflächen, während in der venezianischen

Malerei die Karnation eingestellt zu sein pflegt in eine Umgebung tieferer Farben. In Tizians Magdalena sind die bräunlichen Schatten darum von geringerer Wirkung, weil sie den benachbarten Farben im Ton völlig gleichkommen, während in der Bella die Farbtöne der Karnationsmodellierung besondere Lebhaftigkeit haben, weil sie von dem Ton der angrenzenden Farben, z. B. der Haare, vollkommen sich unterscheiden. Man wird hier wie auch in den übrigen Fällen es der Verf. nicht zum Vorwurf machen, daß die Probleme nicht gelöst, als vielmehr, daß sie durch die einseitige Fragestellung vielfach verschleiert und in ein falsches Licht gerückt sind — was eine so eingehende Auseinandersetzung an dieser Stelle erfordert. Das Problem von dem Verhältnis von Farbe und Modellierung hätte bei der Beschränkung auf die Karnation gar nicht in Angriff genommen werden dürfen, ebensowenig wie es möglich war, über dekorative Qualitäten zu urteilen, wie dies die Verf. tut, ohne sich vorher über die Gesichtspunkte der Gesamtwirkung Rechenschaft abzulegen; auch der Begriff des Dekorativen ist kein als selbstverständlich vorauszusetzender oder für alle Zeiten gleichbleibend, sondern wandelt sich mit der Zeit und den Aufgaben.

Als ihr Hauptresultat will die Verf. die Feststellung eines farbigen Naturalismus im venezianischen Cinquecento angesehen wissen, es zeige sich dieser Naturalismus in einem besonderen Grade von farbiger Mannigfaltigkeit und Freiheit in der Struktur der Karnation; diesem Naturalismus halten dekorative Bestrebungen die Wage. Wenn man auch in dieser Form keineswegs beistimmen kann, so muß man doch hervorheben, daß die Verf. etwas sehr Richtiges beobachtet hat, ein größerer Nuancenreichtum ist im venezianischen Cinquecento allerdings vorhanden gegenüber mittelitalienischer Malerei, aber die Verf. vergißt, daß die Venezianer den Nuancenreichtum auf einer Grundlage entfalten, die keineswegs aus Naturalismus erklärt werden kann. Mit der Feststellung eines besonderen Nuancenreichtums und einer größeren Annäherung an die Natur im venezianischen Cinquecento ist sehr wenig gesagt, es versteht sich von selbst, daß im Cinquecento ein höherer Grad von Naturwirklichkeit vorhanden ist als im Quattrocento oder gar als in dem vollkommen naturfremden, byzantinisierenden Stil des Trecento, die Verf. hätte dies gar nicht zu beweisen brauchen. Hier wäre alles auf eine wirkliche Definition dieses Naturalismus angekommen. In dem Sinne, wie die Verf. diesen Naturalismus auffaßt, kann man durchaus nicht zustimmen, ja es scheint mir ein vollkommenes Mißverständnis des venezianischen Kolorismus, wenn die Verf. sagt, »auf Grund des freien Schauens wurde im Venedig des Cinquecento, was die farbige Struktur der Karnation betrifft, zum erstenmal ein ausgebildeter Naturalismus erreicht, und wieviel auch in späteren Jahrhunderten an Reichtum und Feinheit in Auffassung und Ausführung hinzugekommen sein mag, das Prinzip als solches war in ausgeprägter Weise da« — in diesem Sinne besteht kein Naturalismus, und der koloristische Stil späterer Zeit, etwa in den Niederlanden, ist etwas von Venezianischem prinzipiell Verschiedenes, aus einer ganz anderen Art des Sehens hervorgegangen. Die venezianische Malerei hätte an Reichtum und Feinheit der Auffassung im Sinne der Niederländer gar nichts hinzugewinnen können, es hätte ihrem Stil von Grund aus widersprochen. Die Venezianer entfalten den Reichtum an Nuancen in der Karnation auf einer Basis, die nichts mit Naturalismus zu tun hat, und gerade diese ist es, die ihrem Stil eigentümlich ist und das venezianische Karnationskolorit des Cinquecento principiell von anderer Malerei unterscheidet. Die Lichter und Schatten werden in breiten Flächen zusammengehalten, nicht zerstreut, vor allem aber fehlt der venezianischen Karnation vollkommen das Irisierende, das Allmähliche der Übergänge von Licht und Schatten; beides im Gegensatz auch zu Correggio. Schließlich ist nicht außer acht zu lassen, daß es eine Natürlichkeit des Bildeindruckes gibt, aus der keineswegs auf eine Naturimitation als maßgebendes Gestaltungs-

prinzip des Malers zurückgeschlossen werden kann. Es hat diese Natürlichkeit des Eindrucks mit der Natur nur die Wirkung auf den Beschauer, die Freiheit und Leichtigkeit des Eindrucks gemein und beruht darin, daß durch den freien Wechsel der Farben dem Bildeindruck das Starre, Schematische genommen wird, was bei einer gleichförmigen Wiederholung desselben Farbtones entsteht. Für eine derartige Natürlichkeit der Bildimpression gibt es aus dem Gebiete der Farbengebung zahlreiche andere Beispiele, wie etwa das leichtere Eintreten der Wirkung des simultanen Kontrastes, wenn die Farbtöne, um die es sich handelt, zueinander im Verhältnis der natürlichen Lichtwirkung stehen, wenn z. B. gegenüber einem dunkleren Blaugrau ein Gelb als induzierender Farbton die größere Helligkeit hat. Es scheint, als ob die Verf. oft viel mehr diese Art der Natürlichkeit der Bildimpression gemeint hat, über die prinzipiellen Unterschiede, die hier bestehen, ist sie sich nicht klar geworden, das schwierige und komplizierte Problem ist viel zu sehr vereinfacht. Doch muß man hervorheben, daß die einzelnen Beobachtungen und Beschreibungen mit großer Sorgfalt durchgeführt sind, auch der Erhaltungszustand ist überall mit großer Genauigkeit berücksichtigt, und nur selten finden sich Irrtümer, wie bei der Beschreibung der Münchener Madonna Tizians, wo eine impressionistische Vortragsweise angenommen wird, während es sich in Wirklichkeit um Abreibung der Farbfläche handelt. Sehr gut sind die Beschreibungen von Tizians Porträt des Beccadelli in den Uffizien, der Verkündigung von S. Salvatore, von Veroneses Krönung Mariae in S. Sebastiano und einzelner Werke Tiepolos. Auch dekorative Gesichtspunkte sind hier mit viel Glück herangezogen worden, wenn auch selten ein vollständiges und darum wirklich richtiges Bild entsteht, da es an einer Berücksichtigung wesentlicher Momente, namentlich der farbigen Lichtwirkung, fehlt. Den Hauptraum nimmt die Beschreibung von Tizians Himmlischer und irdischer Liebe ein, die an richtigen Bemerkungen reich ist, mir indes angesichts des schlechten Erhaltungszustandes gerade wegen ihrer viel zu sehr ins einzelne gehenden Durchführung höchst unsicher erscheint. Von isochromatischer Induktion — ich sehe keinen Grund, diese Bezeichnung nicht anzuwenden — wird nur hier ganz gelegentlich gesprochen, während dieselbe doch fast in allen Fällen für die Erscheinung der Karnation von großer Bedeutung ist.

Mit der Gesamtauffassung der venezianischen Malerei im Cinquecento kann man sich, auch abgesehen von dem durchaus mißlungenen Abschnitt über Tintoretto, keineswegs einverstanden erklären, es war schwerlich berechtigt, den Stil der venezianischen Farbengebung im Cinquecento ausschließlich nach einer Anzahl von Hauptwerken Tizians und seiner Schule zu beurteilen. Gerade das Wesentliche eines koloristischen Stiles prägt sich auch in geringeren Werken in demselben Grade aus und schon aus diesem Grunde hätten Bonifazio und Schiavone — wenn man etwa die außerordentliche koloristische Bedeutung dieser Maler nicht anerkennen wollte — keinesfalls unerwähnt bleiben dürfen. Daß auch die Bassani zum »klassischen Kolorit« gerechnet werden im Gegensatz zum Manierismus Tintorettos, wäre, falls diese Klassifizierung im Sinne der Verf. auf die Behandlungsweise der Karnation zutrifft, ein Beweis, wie wenig der hier so sehr in den Vordergrund gestellte Gesichtspunkt für koloristischen Stil wirklich maßgebend ist. Das 17. Jahrhundert fehlt bei der Verf. vollkommen, während sich doch mit Hilfe der Guiden von Boschini, Zanotto, Zanetti, Moschini leicht die notwendigsten Grundlagen für die Charakterisierung dieser koloristisch zum Teil äußerst interessanten Maler (Liberi, Celesti, Antonio Zanchi, Bambini, Lazzarini, Sebastiano Ricci, Balestra) hätten gewinnen lassen.

Viel weniger zeigen sich die prinzipiellen Fehler des Buches naturgemäß bei der Behandlung des Trecento und Quattrocento, man findet hier eine große Zahl wertvoller Bemerkungen, namentlich bei der Beschreibung der Bilder Crivellis und Giovanni Bellinis.

Sehr richtig ist auch die Beobachtung der rötlichen Schatten im Trecento — die übrigens schon in der Antike, ebenso in den ältesten byzantinischen Bilderhandschriften (Kosmas Indikopleustes) sich finden und auch noch in viel späteren Jahrhunderten, offenbar in einer Vorliebe für dekorativ-rötliche Tönungen, oft verwandt werden. Sehr lesenswert ist die Beschreibung der Mosaiken von S. Marco und richtig ist auch die Schilderung der weiteren Entwicklung: wie das byzantinisch-starre System verlassen wird und zunächst eine freiere Verteilung von Rot und Grün, schließlich — zuerst bei Jacopo Bellini — eine einfarbige Behandlungsweise an die Stelle tritt.

Leider sind die technischen Fragen viel zu unbeachtet geblieben; man mag der Verf. ihre Beschränkung auf die Erscheinung der Karnation zugestehen, zu dieser Erscheinung gehört auch die der Oberfläche, und hier hätten sich die interessantesten Probleme ergeben. Die in Venedig viel früher als im übrigen Italien in Aufnahme gekommene Leinwand führt schon im Quattrocento zu einer größeren Rauhigkeit der Oberfläche, namentlich bei Gentile Bellini und seinen Schülern, in der späteren Zeit ergeben sich die größten Unterschiede vor allem aus der Art des Bindemittels und des Farbauftrages: ob die Farbe flüssig oder weniger fließend aufgetragen ist, ob der Pinsel in einer flachen Haltung, gewissermaßen über die Fläche hinstreichend, geführt wird, oder ob in einer tupfenden Weise gemalt ist, wobei der Pinsel eine mehr vertikale Stellung zur Bildfläche hat; ob Borstenpinsel und inwieweit auch Vertreiber angewandt sind. Von gleicher Bedeutung ist die Körnigkeit der nicht immer fein verriebenen Pigmente (namentlich Weiß und Auripigment). Es ist ein Irrtum, daß sich die Geschichte des Kolorits ohne eingehende Berücksichtigung der Technik, die doch allemal der Grund für die Farberscheinung ist, schildern lasse. Gerade auch von den Gesichtspunkten der Verf. aus wäre zu fragen gewesen, inwieweit die Karnation anders behandelt ist, wie etwa die Gewandflächen, ob innerhalb der Karnation die Schatten, die Glanzlichter oder der Lokalton das stärkere Impasto haben — alles Probleme, die man nicht einmal erwähnt findet. Die grünliche Untermalung der Karnation wurde auch im Cinquecento noch angewandt, wie ein unvollendeter Kopf in Veroneses Krönung Mariae, Venedig, Akad. 264, beweist. Für die bei aller Leuchtkraft immer klare, gemäßigte Erscheinung der venezianischen Karnation ist diese Grünuntermalung ohne Zweifel von größter Bedeutung; sie sichert der Karnationserscheinung auch ihre Einheitlichkeit, nirgends scheint, wie oft in den Gewandflächen, der rötlich-bräunliche Grund unmittelbar als Schatten für die Karnation verwandt worden zu sein. Die satte und tiefe Farbigkeit ist zu einem großen Teil durch die pastose Untermalung zu erklären; die Grundierung ist, namentlich bei Bonifazio und Tintoretto, außerordentlich dünn, so daß bei starkem Impasto der Farbe doch die Textur der in der späteren Zeit sehr oft geköperten Leinwand zu deutlicher Wirkung kommen konnte und gleichzeitig ungewöhnlich viel farbiges Tiefenlicht entstand.

E. v. d. Bercken.

DIE »GRÜNE PASSION«.

VON

DR. HANS CÜRLIS.

Vier Federzeichnungen der Lippmannschen Ausgabe der Dürerzeichnungen, L 377, 409, 479, 482, gelten als die Vorzeichnungen zur sog. »grünen Passion«. Die Echtheit dieser Blätter ist meines Wissens nicht angezweifelt worden. Darum möchte ich ihren von vornherein überzeugenden Eindruck nur durch einige Beobachtungen über die Zeichnungsart Dürers stärken.

Seine außerordentliche manuelle Begabung befähigte Dürer, in den kühnsten Strichlagen sich mit mathematischer Sicherheit zu ergehen. Folgt die Hand sonst der normalen Veranlagung und zieht den Strich am sichersten auf den Körper zu, so beobachtet man bei D. eine starke Neigung, die Striche von sich weg zu ziehen. Das geht so weit, daß diese Art von Strich für ihn charakteristisch wird. Eine zweite auffällige Erscheinung hängt eng hiermit zusammen. Wir finden häufig ganze Partien von Strichlagen, die in ihrer Richtung von links oben nach rechts unten gehen. Einige Blätter mögen das deutlicher machen. L 460 zeigt im Mantel der Maria diese letztere Art, ferner läßt sie sich leicht erkennen bei L 473, 475—6, 504, 529, 531—3, 549—54, 559, 574, 584. Auch ist dies der Fall überall da, wo der Holzschnitt oder der Kupferstich die normale Strichlage von rechts oben nach links unten zeigt, da wir uns die Zeichnung auf Platte und Holzstock im Gegensinne zu denken haben: B 102, 87, 88, 94. Weit schwieriger ist die erstgenannte Art zu erkennen, da scharf auf die Ansätze der Striche zu achten ist. So beobachte man auf dem Blatte L 521 besonders die Strichlagen links. Die Striche sind nach oben zu gebogen und zeigen am rechten Ende ein nach unten gehendes Häkchen, das oft fein auf den andern Strich zu ausläuft. Versucht man diesen Strich nachzuahmen, so sieht man, daß er sich bei derart schnellem Zeichnen nur ergibt, wenn man von links nach rechts zeichnet. Beide Arten von Strichführung finden wir stark ausgeprägt auf den vier Federzeichnungen zur grünen Passion. — Und beide Arten finden wir nicht, wenigstens nicht mit unbedingter Sicherheit in der grünen Passion. Vergleiche L 409 und 477 die Hand Christi mit der Innenseite des Ärmels, und Brust und Hals, ebenso die Brust von 5. Oder 377, 478 das Gewand Christi und des Hohenpriesters, wie auch beidemal die linke Wand, 479—80: die Füllung des Bogens neben dem sitzenden Mann, das Gewand Christi 482—83: die linke Wand, der Akt Christi, der Rücken des vor ihm Knienden. Obschon diese Stellen nur herausgegriffen sind, würde

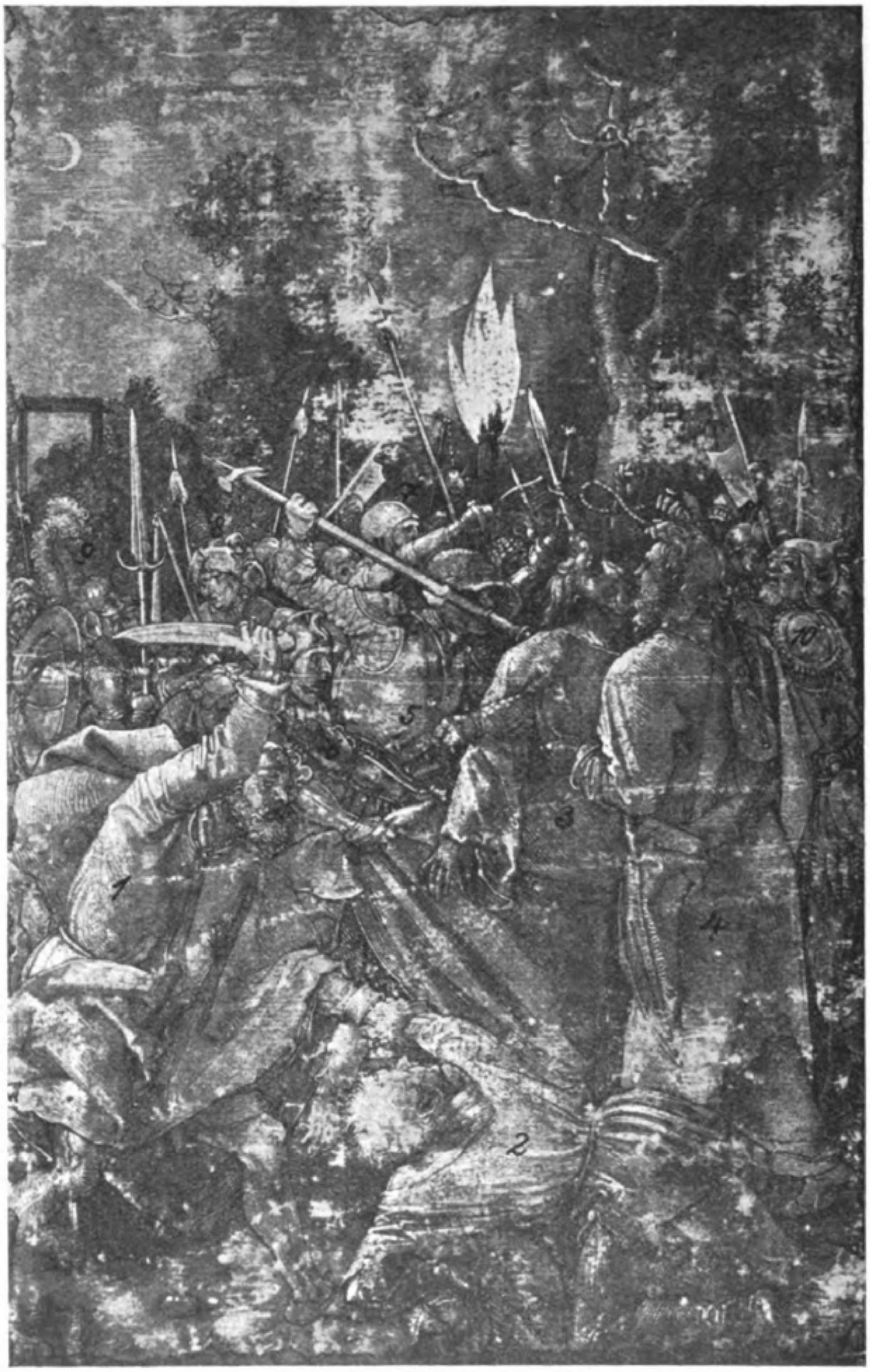


Abb. 1. Meister der grünen Passion. Lipp. 477.

dies allein genügen, um die Hand Dürers an der grünen Passion ablehnen zu müssen. Den Kopisten, der Vorbilder, deren Qualität er nicht gewachsen ist, mit gewisser Freiheit nachbildet, kennzeichnet vor allem folgendes: Er hält sich in Kleinigkeiten oft peinlich genau an das Original, mißversteht dagegen oder mißdeutet die äußere



Abb. 2. A. Dürer. Lipp. 409.

Formgebung und den inneren Gehalt. Schaltet er freier, so stört er das kompositionell und gedanklich feste Gefüge des Originals. In Nebendingen und, wo dem Meister eine einfache Form genügte, sucht er Detail zu geben und verkleinlicht damit die Dinge. Außerdem wird die Strichführung an Frische stets hinter dem Original

zurückstehen. — Alle diese Kennzeichen des Kopisten finden sich bei dem »Meister der grünen Passion.« Gegenüberzustellen sind da wieder die vier Dürerschen Zeichnungen den entsprechenden grünen Blättern.

Auf die weniger feste Art der Strichführung ist schon hingewiesen. Im übrigen beherrscht die Kleinlichkeit der Zeichnung alle Blätter. Blatt 409 und 477 stellt die Gefangennahme Jesu dar. Auf 409 ist die obere Baumpartie mit Strichen angefüllt, die nur den breiten Schein der Fackel freilassen. Außer der Felsmasse rechts soll dies doch das Laub des Baumes andeuten. 477 gibt dort freien Himmel, behält aber neben der Fackel diese Striche ohne Abschluß bei. Der Petrus Dürers ist ziemlich groß und am Boden kniend gegeben. Die Haltung des rechten Beines wird durch die Abschneidung am Rande und den Mantel etwas unklar. 477 gibt noch etwas Boden dazu und stellt Petrus aufrecht, die sonstige Haltung ist wie 409. Vor allem wird der Mantel genau beibehalten. Die Arme sind lahm, die Hand hat nicht mehr das feste Zupacken. Übrigens zeigen alle Hände der grünen Passion diesen Mangel an Energie und Funktion der Gelenke. Der Kopf Petri wirkt gegenüber 409 sehr ängstlich. Dann sei hier gleich auf eine durchgehende Erscheinung hingewiesen, die Schematisierung des Faltenwurfs, die sich namentlich an den Ärmeln zeigt. So am erhobenen Arme Petri. Den durchaus nicht schematischen Faltenandeutungen auf 409 folgend, legen sich hier die Falten parallel nebeneinander. Gewöhnlich bildet sich ein längliches, von festen Strichen umschlossenes Tal. Siehe auch den linken Arm und Fuß von 2. Mißverstanden ist 477 wohl keine Figur so sehr, wie gerade der liegende Malchus. Wie krümmt sich sein kräftiger Körper auf D.s Zeichnung, um dem Schlag zu entgehen! Und was ist auf 477 aus ihm geworden! Zunächst mußte er wie Petrus aufgerichtet werden. Dann ist ihm alle anatomische Richtig- oder nur Möglichkeit abhanden gekommen. Weder der linke Unterarm noch der rechte Oberarm sind möglich, der Hals hat gut doppelte Breite, der Rücken ist steif, das Gesäß ist gar nicht oder fast gar nicht vorhanden. Man braucht diese Figur nur mit der entsprechenden zu vergleichen, um D. nicht eine solche »Verbesserung« seiner Vorzeichnung, die gegenüber dem sorgfältig ausgeführten grünen Blatte doch nur Skizze ist, zur Last legen zu können. Doch noch anderer typischer Kopisteneigenschaften wegen verdient der Malchus Beachtung. D. genügten die derb aufgestreiften Ärmel, der Kopist läßt sie lang und unten fransig werden und am Ellenbogen in Fetzen hängen. An die Füße zieht er ihm große Stulpstiefel, statt des in die Hose gesteckten Hemdes gibt er eine Art Rock, der sich in schematisch steife Falten legt. Was die Köpfe angeht, so kann man im ganzen sagen, daß sie alle verschwächlicht sind, wie auch die Bewegungen, so das Reißen des Gewandes Christi, das Zustoßen von 5 und 10. Vgl. die Köpfe 9 des Mannes mit der Feder, die genau durchgekräuselt wird, der beiden Figuren neben ihm, von 11, die ungünstige Änderung von 7 mit der indifferenten Fackelflamme, die Schwächung der martialischen Gestalt 6, ebenso 8 mit den daneben

gedrängten Köpfen. Auch hält es der Kopist für gut, den Judaskuß deutlicher zu machen.

Die Szene »Christus vor dem Hohenpriester« 377 und 478 läßt besser als das erste Blatt das Bestreben des Kopisten erkennen, den Raum höher zu gestalten. Er will wohl so den Eindruck einer weniger eng gedrängten Komposition geben. Ein Vergleich mit den Vorzeichnungen lehrt, daß er Leere gibt, wo er Raum geben wollte. Diese Schwäche weist denn auch das Säulenkapitell des Ausblickes auf, und die abgeflachte noch weniger als 377 klare Architektur des Bogens. Äußerst kleinlich wirkt nun auch der baldachinartige Teppich, dessen Troddeln jedoch vermehrt und wie die am Kissen von 4 ausgeführt sind. Zu 1 und 2 wäre dasselbe zu sagen wie 477 zu 5, 6, 3. Das Reißen des Gewandes 377 wird zu einem bloßen Hochhalten, die Falten sind rund, statt scharf. Auch ist die 377 starke Drehung von 1 erlahmt, der Brustkasten sieht sackartig ohne Struktur aus. Der Kopf zeigt außer dem wenig starken Ausdruck eine Drehung, die auch sonst als charakteristisch zu beobachten ist. Der Kopf Christi ist eigentümlich lang. An Ausdruck hat der Kopf und Arm von 3 stark verloren, dafür ist seine Rüstung reicher geworden, die Stellung des Beines unklarer und der Fuß sehr unangenehm unter der ausgebuchteten Steinerhöhung sichtbar. Sehr stark hat der energische Kopf 8 gelitten, wie auch die Veränderung in 7, 9, 10 nicht günstig ist. Der heftig redende Mann 5 mit dem energisch ausgestreckten Finger ist gänzlich verweichlicht und hat noch ein unverständliches Bein bekommen. Außerdem ist seine Funktion jetzt gar nicht mehr zu erkennen. Am schlimmsten ist die Figur des Hohenpriesters 4 mißglückt. Wieviel fanatische Energie sitzt in dem mächtigen Kopf bei D., wie kleinlich, quatschig dagegen 478! Aus der straffen, fein beobachteten Falte, die den Leib des starken Mannes nach vorn begrenzt, wölbt der Kopist einen Wanst, der durch die Weißhöhung verstärkt (auch auf der Brust) der Figur jede Würde nimmt. Mißlungen sind die Hände, rechts füllt der Daumenballen fast die ganze Innenhandfläche, wofür die Vorderhand wie die Finger verkümmert sind. Zu schmal und gestaltlos ist auch die linke Hand. Auch das rechte Knie ist zu kurz. An dieser Figur wird vor allem der schematische Faltenwurf auffallend beim Ansatz des rechten Beines, am Knick des rechten Armes, ferner auf der Schulter Jesu, am rechten Arme von 1.

479 und 480 bringen die Vorführung Jesu vor Pilatus. Auch hier ist die Architektur zwar nicht gerade erweitert, so doch »bereichert«. Links oben genügt D. der eine Bogen, und die Wölbung führt nach rechts gleich in die Höhe. Der Kopist fügt nach rechts einen Bogen hinzu und fängt die Wölbung erst oberhalb dieses über einer Zierleiste an. Über der Säule 13 mißversteht er den die Perspektive andeutenden Strich, wodurch der schwere Steinbogen zum Teil auf das Brett zu stehen kommt. Auch ist der Bogen unten links flacher gekrümmt. 1 ist ziemlich genau, sitzt nur nicht so breit auf, das rechte Bein wie überhaupt der Unterkörper ist zu kurz. Noch stärkere anatomische Mängel treten bei 2 zutage. Überaus gut ist 2



Abb. 3. Meister der grünen Passion. Lipp. 478.

schon D. nicht gelungen, doch ist der sackartig gebaute Körper 480 nicht gut möglich. Der ganze Rücken ist seiner Muskulatur nach nicht verstanden. Die rechte Hälfte des Hinteren fehlt. Ebenso ist der rechte Fuß mit der Wadenmuskulatur darüber, wie auch das linke Knie, sehr schwach. Dafür ist das Gekräusel der Säume



Abb. 4. A. Dürer. Lipp. 377.

sorgfältig, und sind die Röhrenfalten des Rockes um eine vermehrt. Auf 479 sei auf 7 hingewiesen, man beachte wie kleinlich der Strich, der nur das Gesäß andeuten soll, zu einem unverkennbaren Faltental auf 480 wird. Noch schlimmer aber ist der gezierte Ausdruck, mit dem die verlängerte Figur den Kopf schief legt.



Abb. 5. Meister der grünen Passion. Lipp. 480.

Die Gruppe der drei Männer 8, 9 hat bei D. einen ganz bestimmten Ausdruck. Auf 480 werden alle drei Köpfe völlig inhaltslos. Außerdem ist gar kein rechter Platz vorhanden in der verengten Architektur, auf dem die drei stehen könnten, füllt doch im Gegensatz zur Vorzeichnung der ausdrucksschwache, dafür aber beleibtere



Abb. 6. A. Dürer. Lipp. 479.

Pilatus die ganze Breite der Stufe fast allein aus. Die drei prachtvollen Landsknechtsgesichter 4, 10, 11 sind ganz verflacht, 4 ist fast zur Karikatur geworden. Ebenso ist es dem Hohenpriester ergangen. Die fanatische Wut des beleibten Mannes ist in einen mißmutig, weinerlichen Ton übergegangen, zu dem der deutlich zur Schau gestellte Wanst paßt. Sichtlich eifrig hat der Kopist D.s Motiv, einige Haarlocken Jesu durch den Strick mitzufesseln bereichert. Auch sind im Hintergrund einige

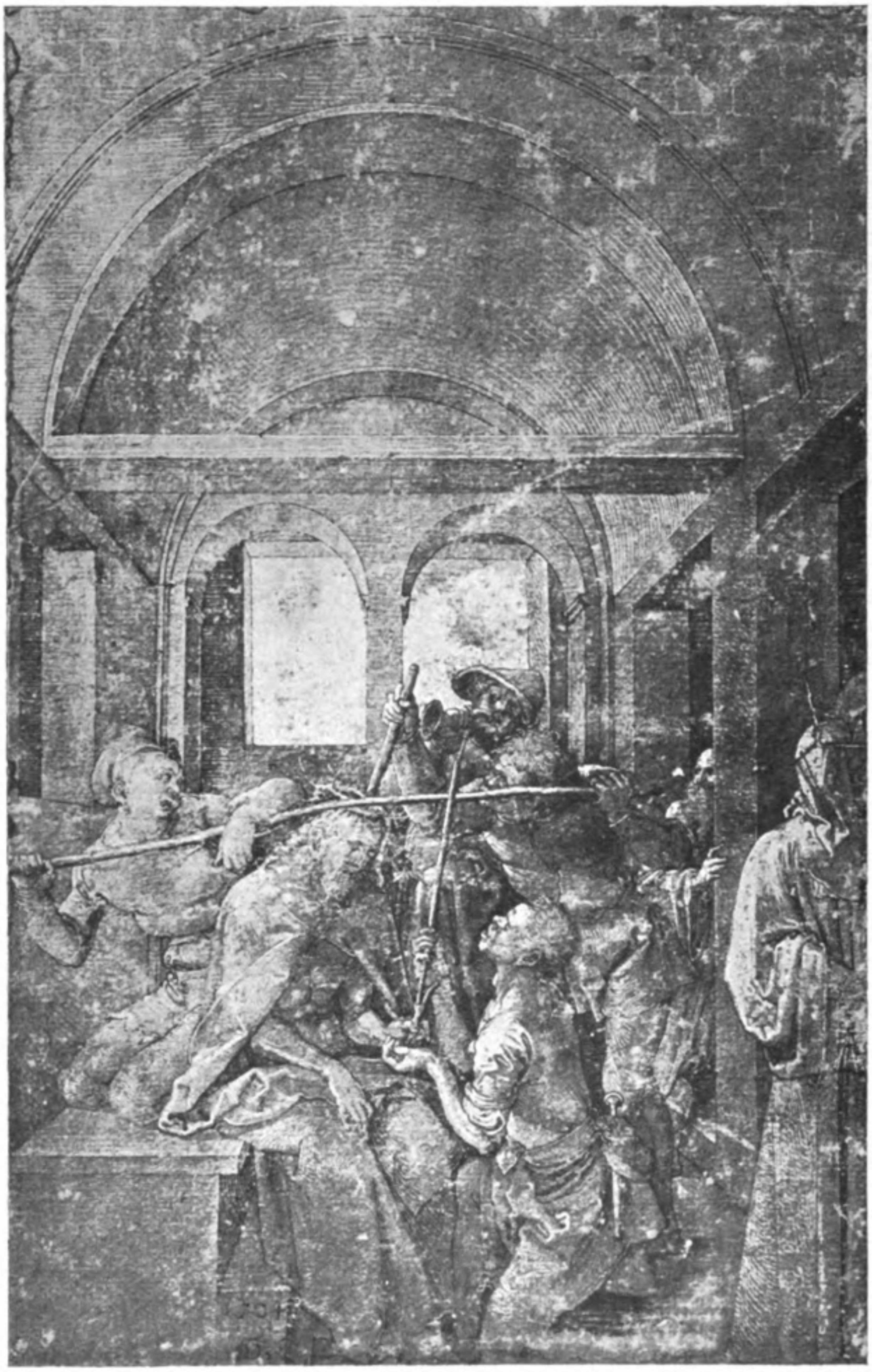


Abb. 7. Meister der grünen Passion. Lipp. 483.

Köpfe hinzugefügt. Auf 479 spielt sich die rechte Szene vor einer niederen Mauer ab, die unter der rechten Hand von 5 sichtbar wird. 480 genügt das nicht. Die Mauer muß hoch hinauf, und jeder Stein wird gezeichnet. Unklar bleibt nur der Verlauf dieser Mauer nach rechts. Geht sie bis zum Bildrand, so haben wiederum die hinten



Abb. 8. A. Dürer. Lipp. 482.

eingefügten Figuren keinen Platz. Zur Schematisierung des Faltenwurfs genügt es, auf die Mäntel oder Ärmel von 8, 7, 6, 5, 2 hinzuweisen.

481 bleibe für den Zusammenhang mit den Blättern, zu denen Vorzeichnungen nicht vorhanden sind, verspart.

482 und 483 stellen beide die Dornenkrönung und die Verspottung Christi dar. Auch hier ist 483 schmaler und höher als 482. Die Bogenarchitektur ist höher,

die Szene nimmt einen kleineren Raum ein. Bei D. ist die schwere Lagerung der Bauteile ein Element, das die Figurenkomposition stärkt. Das hat der Kopist offenbar nicht gefühlt, gerade wie 478 und 480. Außerdem hebt er die strenge Symmetrie des Raumes auf. Dadurch gerät dann der Bogen links mitten auf den Fensterbalken. Ferner hat er nicht beachtet, daß D. den großen Bogen über dem Querbrette genau mit der Mauerfläche abschließt (s. 8). Auch genügte ihm die einfache Umrandung des Bogens nicht. Mit vier weiteren Leisten schließt er ihn ab, wodurch die beiden Schrägmauerstücke rechts und links oben verloren gehen. Er ersetzt sie durch eine parallel zum Bildrande gerichtete Mauer, deren Steine er sauber mit Weiß einzeichnet. Leider werden wir dadurch über den oberen Raum im unklaren gelassen. Wie an manchen anderen Stellen, so 480, 1 und 2, ist auch auf 483 der Körper mißverstanden, und sind bei 1 die Beine zu kurz, während der Oberkörper ziemlich mit der Vorzeichnung übereinstimmt. Auch ist besonders der rechte Arm zu kurz. Mit der schon beobachteten Neigung ist auch der Kopf von 1 schief gelegt und sieht wehleidig und weinerlich aus. Auch der Kopf Christi wird durch den Druck der Stange, nicht wie bei D. nach unten, sondern seitlich geneigt. Vergleiche auch den energisch gekrümmten doppelten Strich der Augenbrauen Jesu bei D. mit den in der Doppelzahl peinlich beibehaltenen matten Strichen des Kopisten. Auch gibt er im Gegensatz zum Vorbild der rechten Hand Gelegenheit, graziös zu posieren. Sind schon die Teile dürftig, so ist es die ganze Figur noch mehr. Der D.sche Christus sitzt, wenn auch nicht völlig, auf der Truhe; der des Kopisten sitzt nur scheinbar. Verlängert man den Rand der Truhe in der Perspektive nach innen und zeichnet den Körper als Akt, so bleibt ihm keine Möglichkeit mehr zum Sitzen. Nur das Gewand täuscht darüber hinweg. Es ist dies typisch für den Kopisten, daß er sich über den Bau des Körpers nicht klar wird. Das Gewand liegt wie auf der Vorzeichnung, nur sind die Beine nicht darunter. So nur kann dann eine Falte umgedeutet werden, wie die gleich vom Truhenrand nach unten fallende, die in der Art nicht möglich ist. Ganz verzeichnet ist auch der Kniende 3. An Malchus 477 erinnernd, ist auch er aufgerichtet. Der Rücken ist zu schmal und zu lang, das Gewand vertuscht die Formen des Gesäßes. Der brutale Nacken ist verschwunden, der zurückgeworfene Kopf ist zu einem bloßen Aufblicken geschwächt. Der Ärmel ist mit viel Ausführlichkeit geschildert. Ebenso unmöglich wie der sitzende Christus, ist der stehende Mann mit dem Stabe 4. Während bei D.s Figur der Kopf ziemlich senkrecht über dem zu ergänzenden Fuß ist, was das feste Stehen erst ermöglicht, hat der Kopist den Oberkörper so weit vorgeschoben, daß dem Manne ein solches Stehen unmöglich ist. Der rechte Arm ist unter Übergehung der Schulter angesetzt, die Hand hat keine Kraft, was ein Vergleich der Daumen deutlich macht. Der Druck der linken zurückgebogenen Hand auf 482 mit dem herausgepreßten Finger ist erlahmt. Charakteristisch ist es, wie die, bei D. die Form aufklärenden, Falten an den Lenden und dem Oberschenkel im grünen Blatte so verarbeitet sind, daß sie über die Form irre-

führen. Dasselbe gilt auch von den Schultern und dem Arm des Mannes rechts, 5, dessen Gesicht mitten durchgeschnitten ist. Gezähmt und um seinen breiten Hals gekommen ist der Mann mit dem Horn 7. Die Kleinlichkeit der Zeichnung zeigt sich hier besonders bei den Fingern, der Nase und dem verloren gegangenen Schwunge des Hutes. Dann bleibt noch der alte Mann 6, der hinten rechts zur Tür hereinkommt. Bei D. kommt er, im scharfen Profil, das eine Bein auf die Schwelle setzend. Der Kopist wendet den Kopf ohne erkenntliche Absicht auf uns zu und läßt ihn über die erhöhte Schwelle treten. Doch vermag er nicht, uns über die Form des Körpers, vor allem des Beines, aufzuklären, ja das faltenreiche Gewand trägt zur Verstärkung der Unklarheit bei. Hingewiesen sei auch hier nochmals auf den Schematismus in den Gewandfalten.

Soweit der Vergleich mit den Vorzeichnungen.

Es liegt kein Grund vor, anzunehmen, D. habe nur die vier erwähnten Blätter gezeichnet. Außerdem weisen auch die sieben übrigen Blätter viele Dinge auf, die nur Mißverständnisse der richtigen Vorlage sein können. Und nach Analogie der vorhergegangenen Vergleichung können wir uns doch einen ungefähren Begriff der verlorenen Vorzeichnungen machen. Darum sei wenigstens auf die auffallendsten Erscheinungen hingewiesen.

481 hat eine Architektur, die an 478, 480, 483 erinnert. In der Art, wie dort oben die Teile weiter gezeichnet waren, dürfen wir auch wohl hier auf D.s Entwurf eine massivere Architektur annehmen, die nicht so hoch hinauf reichte. Die Vermutung liegt nahe, daß die Bogenenden mit breiterer Basis auf den Säulen und Pfeilern geruht haben. Mißverstanden oder jedenfalls falsch gezeichnet ist auch das Kapitel auf der Martersäule. Auch das hintere Querbrett liegt perspektivisch falsch auf der rechten Säule und ist links falsch in die Mauer gefügt. Falsch verstanden ist der Arm des Mannes, der Christus am Haar zerrt; ebenso der Arm des Mannes mit der Rute links. Völlig unmöglich ist das rechte Bein des Sitzenden, der überhaupt wenig Körpergefüge aufweist. Die Köpfe sind alle zahm oder wehleidig. Der Schematismus der Falten ist sehr stark. 484 hat gleichfalls die Leere, die durch die weitergeführte Architektur entsteht. Die Köpfe des Pilatus und des Mannes rechts von Christus sind sehr schlecht; noch schlimmer aber ist der Arm, der den Mantel Jesu hält. Von den Köpfen, die wir unten ganz sehen, kümmert sich eigentlich niemand um die Szene oben. Gewiß hatten die des Originals mehr zu sagen wie diese. Aufmerksam sei noch gemacht auf die beiden schmallendigen Landsknechte rechts und auf den übertrieben schief gedrehten Kopf des Mannes mit der Hand am Gürtel. — Schon 484 konnte man auf den entsprechenden Holzschnitt aus der großen Passion hinweisen B 9, um zu sehen, wie D. die Architekturfrage löst. 485 berechtigt ebenso dazu, B 10 zurate zu ziehen. Die Vergrößerung ist ganz analog den früheren. Die beiden Figuren 477 Malchus und 483 der vor Christus Kniende 3 sind aufgerichtet entgegen der Vorzeichnung. Etwas Ähn-

liches scheint auch der Veronika geschehen zu sein. Auf allen drei Dürerschen Passionen kniet sie. Hier ist der Körper in einer unmöglichen Weise in die Länge gezogen. Der rechte Arm Christi zeigt, wie der ganze Körper, kein klares Gelenk. Ebensowenig Kraft sitzt in den Kniekehlen des Mannes rechts mit dem Werkzeugkorb. — 486 stellt die Kreuzannagelung dar. Die Zerrissenheit der Komposition, d. h. das Verkleinern und Hinaufschieben der Frauengruppe, ist vielleicht nicht zu sehr dem Kopisten zur Last zu legen; denn das gleiche Blatt der kleinen Passion B 39 zeigt ein ähnliches Bestreben, wie auch das auf D. zurückgehende Schulbild in Dresden (Klassiker d. Kunst S. 75). Die Gruppe selbst findet sich in der Komposition in der großen Passion »Christus am Kreuz« B 11 links. Den Kopisten verrät die Figur des Johannes, die fast die doppelte Größe der Frauen hat. Der Mangel an Energie bei der Durchbildung der Hände und der Beinmuskeln der um das Kreuz beschäftigten Männer fällt hier besonders auf. Mißverstanden scheint auch das bei D. so beliebte Motiv des Kriegers rechts, der sich ohne rechten Halt auf seine Lanze stützt, die ihm fast durch den Hals geht. Sehr hart gezeichnet ist auch der Mantel im Vordergrund. — Zum Vergleiche mit 487 ziehe man den Christus L 490 von 1505 heran, um zu sehen, wie ein gleiches Motiv aussieht, wenn D. es sorgfältig ausführt. Am schwersten gefehlt hat der Kopist bei der rechten Lende Christi, die ein viel zu enges Becken voraussetzt. Verzeichnet ist ferner das linke Bein des Würflers, dessen umgeknickter Fuß nicht möglich ist. Auch der Oberarm der Frau, der sich um das Kreuz schlingt, ist falsch. Unaufgeklärt bleibt auch die Kopfbewegung des Reiters. — Wenig verstanden scheinen die Körper der vier anderen Gestalten auf der Kreuzabnahme 488. Denn das verhüllende Gewand gibt uns keine Aufklärung über den Verbleib der Glieder. Wie kraftlos sind auch hier wieder die Hände, besonders die, welche die Tuchstreifen dazu noch höchst ungeschickt halten. — Auf dem letzten Blatte 489 sind besonders die Gesichter ohne Ausdruck. Von der Maria weiß man nicht recht, ob sie kniet, oder sitzt. Der Körper der gebückten Frau ist verzeichnet. Der Leib Christi ist im Verhältnis zu dem Manne, der ihn hält, zu lang. Auch auf diesen letzten Blättern ist der Schematismus in den Falten stark.

Ich hielt es für überflüssig, was sonst fast nach jedem zweiten Satze hätte geschehen müssen, immer wieder zu betonen, daß diese Mängel unmöglich wären, wenn Dürer selbst diese relativ sorgfältigen grünen Blätter nach seinen Vorzeichnungen gemacht hätte.

Es bleibt noch die Frage nach der Persönlichkeit des Zeichners und der Zeit der Entstehung der Blätter. Die zu geringe Qualität und Originalität läßt nicht auf einen der bedeutenden Dürerschüler schließen. Die Entstehungszeit möchte ich hier obenhin zwischen 1506—10 ansetzen. Ein näheres Eingehen auf diese Fragen, das den Rahmen der vorliegenden Untersuchung zu sehr dehnen würde, habe ich einer weiteren Arbeit vorbehalten, die noch eine Anzahl Blätter der Lippmannschen Ausgabe, vor allem die Frankfurter Zeichnungen, behandeln wird.

Im Repertorium 1906 weist J. Springer in seinem Aufsatze über die neuesten Dürerpublikationen eine große Zahl Zeichnungen, darunter die »grüne Passion«, als nicht von D. zurück. »Ich wage es auszusprechen, die »grüne Passion« ist nicht von Dürer.« — »Mit der Ansicht öffentlich hervorzutreten, möchte nicht nur deshalb bedenklich erscheinen, weil, wie auch in anderen Fällen, die Gründe der Ablehnung nicht mit Worten beweiskräftig zu machen sind.« — S. 557: »Soweit die Vergleichung von nur vier Vorzeichnungen sich verallgemeinern läßt, hat der Ausführende sich sehr genau an die Vorlage gehalten, wo er abweicht (ich bitte die Architektur im Hintergrund 479 und 480 zu vergleichen), ist seine niedere Qualität zu erkennen.« — Im übrigen sucht er den Nachweis zu bringen, daß Monogramme und Jahreszahlen gefälscht seien und — »die Technik — (Grundierung des Papieres) — kommt bei Dürer und Schule (vielleicht überhaupt in Deutschland) um 1504 noch nicht vor«.

»Die grüne Passion und die Tiere und Pflanzenstücke Dürers.« Antwort auf J. Springers Aufsatz von Meder, Repert. XXX 1907, bringt Gegenbeweise gegen Springers Behauptungen in einer längeren Ausführung S. 176, 177. Er vergleicht die Vorzeichnungen der Albertina und kommt zum Resultate (er verweist gerade auf die Architktur), daß die Änderungen inhaltlich und formal bedeutende Verbesserungen seien.

ZUR DATIERUNG DER GLASMALEREIEN IM REGENSBURGER DOM.

VON

JOHANNES SCHINNERER.

Eine Monographie über die Glasmalereien des Regensburger Doms, die ich an anderer Stelle in nächster Zeit zu geben hoffe, hat zur notwendigen Voraussetzung eine Feststellung der historischen Grundlagen, für die im Dom genügend Anhaltspunkte vorhanden sind. Da die Studien, die nach dieser Richtung zu machen sind, eine kunsthistorische Würdigung zum Teil störend unterbrechen würden, erscheint es angebracht, vorerst ihre Resultate im Zusammenhang zu veröffentlichen.

Es ist auf dem ersten Blick klar, daß die Mehrzahl der Glasfenster — wenn man von den romanischen im südlichen Querschiff und von den spätgotischen in den letzten Jochen des Nordschiffes absieht — in zwei getrennte Gruppen zerfallen, die sich stilistisch wesentlich unterscheiden. Die ältere Gruppe umfaßt sämtliche Glasmalereien in den drei Fenstern des Chorpolygons — mit Ausnahme von zwei Scheiben im linken Unterfenster, die von einem offenbar zerstörten Fenster aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts herrühren, und zu denen noch eine Scheibe im

südlichen Querhaus gehört —, die Verglasungen im südlichen Querschiff, das letzte Fenster in der südlichen Chorkapelle — zunächst dem Querhaus — die darauffolgenden drei Fenster im südlichen und die ersten zwei Fenster im nördlichen Seitenschiff. In der älteren Literatur — Schuegraf, Dombaugeschichte, in den Verhandlungen des Historischen Vereins von Regensburg 1847, Niedermayer, Regensburgs Kunstwerke, 1857, Graf Walderdorff, Regensburg in Vergangenheit und Gegenwart, 1896, Oidtmann, Die Glasmalerei u. a. m. — wird diese erste Gruppe auf etwa 1330 datiert, in neuerer Zeit hat dann Schmitz im Katalog der Berliner Glasgemälde die ganze Serie sowie eine Anzahl von lokal und stilistisch damit zusammenhängenden Stücken in das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts gesetzt. Eine so frühe Datierung ist schon wegen des Stils ziemlich ausgeschlossen, doch ist sie auch aus baugeschichtlichen Gründen unmöglich. 1275 wurde der Regensburger Dom begonnen, 1276 fand die erste Weihe statt, doch geht daraus noch nicht hervor, daß in diesem Jahr etwa der Chor schon fertiggestellt war. Schon aus einer bei Schuegraf abgedruckten Urkunde von 1297 ergibt sich, daß in diesem Jahr der Chorbau noch nicht so weit war, um in den oberen Teilen mit Glasgemälden versehen zu werden, eine genaue Untersuchung der architektonischen Formen macht dies zur Gewißheit. Außer Adlers eingehender Arbeit (Deutsche Bauzeitung 1875) existiert eine kunsthistorisch brauchbare neuere Geschichte des Regensburger Doms leider nicht, und es ist nicht meine Absicht, sie hier zu geben, doch möchte ich folgende Beobachtungen wiedergeben, die dem Problem vielleicht in wichtigen Punkten näherkommen: Nach dem Urteil Adlers und von Dehio und Bezold, dem sich wohl alle Forscher angeschlossen haben, wurden während der ersten Bauperiode — vor 1300 — die Nebenchöre, der Hauptchor bis zum Gurtgesims, die unteren Teile des südlichen Querschiffes und die östlichen Joche im südlichen Seitenschiff des Langhauses aufgeführt. Es sind dies die Teile, die auf dem ersten Blick durch ihre außerordentlich plumpen Formen und die ganz schmucklosen Kapitelle auffallen. In den Nebenchören finden wir sogar Formen, die im wesentlichen noch romanisch sind, die geringe Ausbildung der Steinmetzen und ihr Mangel an reinem gotischem Formgefühl wird ohne weiteres deutlich. In merkwürdigem Gegensatze dazu steht die eigentliche Choranlage, die sehr feinen, die Prinzipien der gotischen Kunst spielend beherrschenden Details, die glänzende Anlage der drei Fenster, die die wunderbare Harmonie des Chorbaues in erster Linie bedingen, der »versteckte Chorumgang« und das »Prinzip der doppelten Wände«, was alles Veranlassung gewesen ist, das Vorbild der Regensburger Choranlage in Burgund, in Troyes und Dijon zu suchen. Daß die Hochteile des Chors von einem anderen als dem ersten Dombaumeister sind, bemerken schon Dehio und Bezold, darnach betonen sie: »Wir sehen schon von den unteren Fenstern des Hauptchors ab das Walten eines andern Geistes von bedenklich dekadenten Neigungen« und »die klassische Hochgotik ist im Regensburger Dom einfach übersprungen«. Ich glaube, es gibt nur eine Möglichkeit, um

dieses »unmittelbare Nebeneinander von aufwändigen und reduzierten, von altertümlichen und fortgeschrittenen Formen« zu erklären: Wir haben einfach zwei verschiedene Phasen bereits im Chorbau vor uns, während der ersten Periode arbeitete ein die gotische Formensprache nur mangelhaft beherrschender Baumeister, der von einem anderen abgelöst wird, der seiner Sache vollständig sicher ist und der, um aus der sehr primitiven Choranlage noch etwas zu machen, zu so raffinierten Mitteln greift, wie sie im Chorpolygon tatsächlich angewandt sind. Der sehr einfache Grundriß dürfte trotz der Übereinstimmung mit burgundischen Grundrissen — S. Urbain in Troyes — dennoch wohl doch nichts anderes als eine Fortsetzung des alten bayrisch-romanischen Schemas darstellen und würde dem ersten Dombaumeister zur Last fallen, der wohl aus der Regensburger Tradition stammt. Dieser Meister Ludwig stirbt vor 1306, seine Frau wohnt noch in den vierziger Jahren in Regensburg und scheint sich eines großen Ansehens erfreut zu haben. Von den persönlichen Verhältnissen seines — wenn auch vielleicht nicht unmittelbaren — Nachfolgers, dem Meister Albrecht, wissen wir nicht so viel, er war jedenfalls vom zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts ab in Regensburg ansässig und kommt nach dem Regensburger Urkundenbuch (Monumenta boica herausgegeben von Widemann bis 1350) in den Jahren 1318, 1331 und 1338 vor. Er ist wohl von auswärts, vom Westen her nach Regensburg berufen worden und hat die Hauptarbeit im Dom gemacht, zum mindesten die schwierigste, die Ausführung des Chorpolygons (von Grund auf), die Wölbung des Chors und den Weiterbau des Doms nach Westen. Der Meister Ludwig hat sich demnach in der Hauptsache darauf beschränkt — außer der Anlage des Planes —, feste, hohe Mauern, in den Ostteilen bis zum zweiten Joch des Südschiffs aufzuführen. Die unendlich hohe massive Mauer des Querhauses mit den zwei einfachen kleinen Spitzbogenfenstern kommt sicher auf seine Rechnung, es scheint ganz und gar ausgeschlossen, daß derselbe Bauleiter die darüber liegenden Teile und die Fenster des Hauptchors hat ausführen lassen. Wenn wir die Sache so ansehen, bekommt auch die Tatsache ihre natürliche Erklärung, die Schuegraf, allerdings ohne ganz klare zeitliche Präzisierung (S. 100) anführt, daß nämlich seit der Zeit des Bischofs Nikolaus (von 1313 ab) vom »neuen Bau am Dom« gesprochen wurde. Der auffallende Einschnitt, den wir noch heute im Bau wahrnehmen können, scheint dadurch mit wünschenswerter Deutlichkeit erklärt. Noch eine Tatsache, der z. B. Schuegraf eine große Wichtigkeit beimißt, bedarf einer Erklärung, die Einberufung des Domkapitels im Jahre 1325 zwecks Maßnahmen zum weiteren Ausbau des Doms. Es handelt sich um einen der in der Geschichte des Doms häufig vorkommenden Fälle, daß mit dem Johannisstift ein Abkommen zu treffen ist wegen Niederreißung von Baulichkeiten, die dem Weiterbau hindernd im Wege stehen. Man kann daraus schließen, daß nach einem solchen Zeitpunkt eine erneute Bautätigkeit eingesetzt hat, man kann aber auch mit ebensoviel Recht daraus die Folgerung ableiten, daß der Bau vor dieser

Zeit zu einem bedeutenden Abschluß gebracht war. Man weiß, daß der erste Bau vor 1300 bereits ins Langhaus übergegriffen hat, 1325 will man weiter nach Westen vorrücken, der Schluß ist zwingend, daß um 1325 oder nicht sehr viel später der Chor einigermaßen fertig war, daß also der Ausbau der oberen Chorteile hauptsächlich in der Zeit von 1310 bis 1325 erfolgt ist[1]).

Das ist für unser spezielles Thema von besonderer Wichtigkeit. Es ist aus technischen Gründen mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß die Verglasungen hoch oben im Süd-Querschiff und im Chorabschluß zu der Zeit eingesetzt wurden, in der man den Bau ausführte. Wenn wir diese Verglasungen aus anderen Gründen in dieselbe Zeit setzen müssen, die wir aus einer Untersuchung der Baugeschichte festsetzten, so unterstützt sich beides, die Verglasung läßt sich durch die Architektur datieren und umgekehrt.

Ein Geschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts (Hochwart) berichtet uns, daß bei dem Andreasaltar — also im südlichen Chorabschluß — ein Glasgemälde zu sehen gewesen sei, in dem Heilwig, die Gemahlin Konrads v. Lupburg — eines Bruders des gleichnamigen Bischofs, der 1296—1312 regiert hat — mit ihrem Gemahl dargestellt war, wie sie ein Gebäude hochhalten, — offenbar ihre Besitzung. Die Sache ist so bestimmt vorgebracht, daß wir an dieser Nachricht nicht zweifeln dürfen, aus der ganzen Beschreibung geht hervor, daß dieses Fenster zu den anderen in derselben Kapelle befindlichen Glasmalereien gehörte, die offenbar alle von der Familie des Bischofs Konrad v. Lupburg gestiftet wurden. Er selbst stellt sich in einem Fenster bescheiden als Stifter dar, daneben kommt er noch ein zweites Mal — größer — zusammen mit seinem Vorgänger Heinrich von Rotteneck vor, wie sie eine Burg — als Stifter — halten. Die Umschriften lauten: hainric' eps. rat. dus d' Rotenekk Castr. no. d. und: Chunrad eps. rat. d. de Lupurch. Dabei ist das Wappen der Rotteneck und drüber das der Lupburg angebracht, über der vorigen Darstellung erblickt man das Wappen des Bistums. Dasselbe Wappen und das des Bischofs Conrad v. Lupburg enthält auch das nächste Fenster, in dem der hl. Johannes ev. und ganz in der gleichen Größe der Begründer des Doms Bischof Leo zur Darstellung gebracht ist. Auffallend ist es immerhin, daß Leo so ganz gleichwertig mit einem Heiligen behandelt wird, und man ist geneigt anzunehmen, daß der Restaurator, der

[1]) Übrigens wäre auch die Hypothese der Regensburger Lokalhistoriker — zuerst Schuegraf —, daß das an einem äußeren Strebepfeiler des Doms angebrachte Wappen der Tundorfer auf Leo den Erbauer des Doms sich bezieht, zu rektifizieren. Zur Zeit Leos können diese Bauteile auf keinen Fall schon gestanden haben. Außerdem führte er offenbar gar nicht das Wappen der Ratsfamilie der Tundorfer, eine Lilie mit zwei Blumen, sondern das der Notangst, wie es das handschriftliche Verzeichnis aller Regensburger Bischöfe, Domherren usw. in der Stiftsbibliothek (Series Chronigraphica episcoporum et decanorum ... von Johann Carl von Leoprechting 1650) angibt. Doch ist diese Quelle nicht einwandfrei. Ebenso wären die beiden Zant-Wappen daneben auf spätere Angehörige des Geschlechtes, vielleicht auf Stephan und Albrecht Zant zu deuten, die 1330 Schultheißen von Regensburg waren. Das Tundorfer-Wappen ist auf jeden Fall restauriert.

dieses Fenster sehr stark mitgenommen hat, eigenmächtig vorgegangen ist, aber die Umschrift ist doch Original, da ja der Bischof Leo (der Tundorfer) nicht selbst als Stifter auftritt. Sein Nachfolger im Amt hat ihm, ebenso wie dem Bischof Heinrich von Rotteneck, der sich um den Dombau so bemüht hat, daß er seine Burg zu seinen Gunsten verkaufte, hier ein Denkmal gesetzt. Auch das östliche Fenster in dieser Kapelle ist von den Lupburg gestiftet, wie die zwei Wappen über den Heiligenfiguren beweisen. Aber wir haben es wahrscheinlich hier nicht mehr mit den Originalfenstern zu tun, sondern mit Restaurationen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; der Stil der Glasgemälde deutet auf diese Zeit. Das von Hochwart erwähnte Fenster befand sich wohl da, wo heute eine von Ludwig I. eingesetzte Verglasung steht. Da Bischof Konrad v. Lupburg 1312 starb, ist dieses Jahr als äußerster Termin der Herstellung anzunehmen. Der Tod der erwähnten Gräfin Heilwig um 1298/99 alteriert natürlich diese Datierung nicht, eher könnte man denken, daß das Fenster von Verwandten nach Konrads Tode in Auftrag gegeben wurde. Doch liegt auch hierfür kein Anlaß vor, das eine ist nur sicher, daß wir nicht viel vor 1312 zurückgehen dürfen, denn die ganze Serie unterscheidet sich stilistisch nicht wesentlich von den anderen Arbeiten der ganzen Gruppe, die jedenfalls sämtlich nach 1312 entstanden sind. Es ergibt sich also die Tatsache, daß mit der Verglasung des Regensburger Doms zu Anfang des zweiten Jahrzehnts, jedenfalls nicht vor 1310 begonnen wurde.

Die Fenster des Chorpolygons sind nicht minder reich an historischen Reminiszenzen als die der Andreaskapelle, wenn auch durch eine Restauration im Jahre 1840 vieles durcheinander gekommen und manche irreführenden Details neu eingesetzt sind. Im mittleren Fenster hat sich die Figur des Bischofs Nikolaus als Stifter erhalten — bezeichnet Nicolaus eps und O petra petri tu miserere mei — der von 1313—1340 amtierte und früher Kanzler des Königs Johann von Böhmen war. Man gibt ihm fälschlich den Namen von Stachowitz, das Adlerwappen im Fenster, das ihm von Schuegraf als Geschlechtswappen beigelegt wird, ist nichts anderes als der Reichsadler[1]). In der genannten Series episcoporum... führt Nicolaus ein ganz anderes Wappen: schwarz und weiß gespalten, in weiß vier schwarze Querbalken, doch ist das vielleicht Phantasie. Die Idendität der Stifterfigur mit dem Bischof Nicolaus steht außer Zweifel. Die unteren Chorfenster sind also nach 1313 entstanden, wegen des stilistischen Zusammenhanges mit den Lupburgfenstern jedenfalls nicht sehr viel später und aller Wahrscheinlichkeit nach noch im zweiten Jahrzehnt.

[1]) Ich verdanke diese Mitteilung dem kenntnisreichen Regensburger Historiker Hugo Graf von Walderdorff. Der Bischof Nikolaus kommt nach ihm nur unter dem Namen de Ipse vor. Die Prager Archive geben keine Auskunft über den Namen Stachowitz. Neben dem Reichsadler war nach W., wie aus einem alten Manuskript von ca. 1570 hervorgeht, in dem Fenster das Wappen des Königreichs Böhmens und des Bistums Regensburg angebracht. Die Zeichnungen Schuegrafs nach den Fenstern vor der schlimmen Restauration sind verloren gegangen.

Das Fenster rechts von dem Nicolausfenster enthält ebenfalls eine Stifterfigur, einen kienden Domherrn, der namentlich bezeichnet war. Gerade der wichtigste Teil des Inschriftbandes ist allerdings herausgebrochen, man liest noch:

R (?) VS CANN' RATISP,

was allenfalls auf Wernerus gedeutet werden könnte. Doch liegt kein zwingender Grund hierfür vor. Der Typus des in die Ecke gerückten knienden Stifters begegnet uns besonders häufig in den oberen Chorfenstern. Zu äußerst links ist hier ein Kleriker anscheinend als conradus bezeichnet, auf dem rechten Fenster sind in den zwei Mittelfeldern ebenfalls zwei Kleriker dargestellt mit Spruchbändern, die Bibelsprüche enthalten. Auf dem einen Band ist zu lesen: Miserere mei deus, auf dem anderen »nos cum prole pia benedicat virgo maria«. In den Kleeblattbogen darüber steht das eine Mal: Chunradus de Heinberck prepositus rat., das andere Mal: Cunradus de Swarzenburch. Konrad von Schwarzenburg ist schon 1322 Domherr (U. B. Nr. 438), 1327 wurde er Dekan; da er diese Würde als Stifter anscheinend noch nicht hatte, dürfte das Glasgemälde vor 1327 entstanden sein. Der Domprobst Konrad von Haimberg macht in seinem Testament von 1325 zu dem Werke »Hinz dem Tum Stiftungen«. Der zuerst genannte Cunradus würde dann wohl der Domherr Conrad von Ettenstett sein, der 1327 vorkommt. Für diese Fenster ergiebt sich also die Datierung 1320—30.

Das mittelste Oberfenster enthält zwei bürgerliche Stifter, die nicht näher gekennzeichnet sind, und eine sehr große in farbige Gewänder gekleidete Figur, die mit Philippus bezeichnet ist[3]). Sie ist mit den Heiligenbildern ganz gleichwertig behandelt und dürfte demnach eine sehr vornehme Persönlichkeit vorstellen; sie zu identifizieren, ist mir nicht möglich gewesen. Am besten zu bestimmen ist der kleine bürgerlich gekleidete Stifter links im Triforium des Chorpolygons, der auf einem Spruchband als Ulricus Haedrer (auch in der Reproduktion der Zettlerschen Festschrift, Text von J. L. Fischer, noch lesbar) bestimmt ist. Die Scheibe ist allerdings stark restauriert, doch wird die Bezeichnung unterstützt durch ein Wappen im selben Kompartiment — in rot ein silbernes Kreuz mit einem linken Seitenstachel, das in der Tat das Wappen von Angehörigen der Regensburger Familie der Hädrer ist. Ein Ulrich Hädrer, der mit einem solchen Wappen siegelt, kommt 1342 vor (U.B. 982/9), er wird schon früher erwähnt (1320—30) und 1337 (U.B. Nr. 785) Ulrich der alt Hädrär genannt, der zwei Söhne Ulrich und Wernhart hat. Dieser junge Ulrich führt ein anderes Wappen, er kommt also als Stifter nicht in Frage. Aus der Person des Ulrich Hädrer als Stifter ergeben sich zur Datierung der oberen Chorfenster also wieder die zwanziger Jahre des 14. Jahrhunderts. — Das Triforium im Chor enthält noch mehr Wappen, von denen

3) Nach Oidtmann wäre dieser Name mit späteren Schriftzeichen eingesetzt, das ist aber durchaus nicht erwiesen. Die Figur stellt jedenfalls einen Stifter dar.

eines neben dem der Hädrer nicht mehr zu erkennen ist, die zwei Wappen im mittelsten Kompartiment weisen auf die Regensburger Ratsfamilie der Loeblin und der Lech, die Wappengenossen sind. In den Wappenbüchern wird der Löwenkopf mit den drei Kleven gewöhnlich auf rotem Grund gebildet, hier finden wir das Wappenbild auch einmal auf Blau, woraus man wohl schließen darf, daß die beiden Wappengenossen zur Unterscheidung verschiedene Tinkturen gewählt haben. Die Helmkleinode, die extra untergebracht sind, sind durchaus gleich. Wer von der weitverzweigten Familie der Lech und der Loeblin als Stifter in Frage kommt, wird sich kaum mit Sicherheit feststellen lassen. 1312 finden wir z. B. beim ersten Rat einen Conrad den Loebel und Karel den Loebel und einen Ulrich den Lech, bei den Genannten sind Siegfried und Albrecht Löbel. Ferner kommt im zweiten und dritten Jahrzehnt vor Ruger Löbel der Hausgraf; er ist Vorsitzender des inneren Rats und hat einen Sohn Läutwein. 1333 ist ein Heinrich der Lech beim Rat, Conrad der Löbel stirbt 1329, ein Albrecht Löblin 1323. Für unsere Zwecke sind also die Lech-Löbel-Wappen vorläufig belanglos. Daß sich die zwei Familien an der Ausschmückung des Doms auch sonst beteiligt haben, möchte ich aus zwei gleichgeformten Steinen mit ihren Wappen unter Maßwerk schließen, die heute im Domkreuzgang aufbewahrt werden. Sie sehen nicht so aus wie Grabsteine und stammen möglicherweise vom Äußeren des Doms als Pendants der erwähnten Zant-Wappen. Genaue Anhaltspunkte zur Datierung ergeben sich auch nicht aus den Wappen im südlichen Triforium des Polygons, die zweimal das Zeichen der Auer und einmal das der Regensburger Familie der Karg aufweisen. Die Karg haben nur geringe Bedeutung, und werden seltener erwähnt, ein Berthold Karg ist 1257—84 Ratsherr, seine drei Söhne sind Berthold, Hans und Läutwein, möglicherweise kommt einer von ihnen als Stifter in Frage. Wer von der weitverzweigten Familie der Auer sich an den Fensterstiftungen im Chor beteiligt haben könnte, ist mangels näherer Anhaltspunkte nicht zu sagen.

Mit mehr Sicherheit können wir dagegen einen anderen Auer als Stifter der Glasgemälde im Triforium des südlichen Querhauses feststellen, der durch seine Tracht als Kleriker bestimmt ist. Die Familie der Auer hat in der Zeit von 1250 bis 1350 mehrere Domherren gestellt, von denen alle vor 1300 und nach 1350 ausscheiden. Zeitlich kommt nur einer in Betracht Ulricus ab Au, der 1317 Dekan wurde und 1326 starb, ein Sohn des Bürgermeisters Albert Auer und naher Verwandter der anderen Auer, die wir als Stifter von Glasgemälden feststellen werden. Für ihn spricht noch ganz besonders der Umstand, daß er der Stifter der Auerschen Familiengruft im Dom war, die eine versperrte Kapelle hatte; sein Grabstein steht noch heute im Domkreuzgang (über die Familie der Auer vgl. Ried in den Verhandlungen der Bayr. Akademie der Wissenschaften, histor. Klasse 1823, S. 209/32). Das Pendant des Ulrich, ein Kleriker in ganzer Figur, ist wenigstens jetzt nicht mehr mit Wappen gekennzeichnet.

Das Auersche Wappen findet sich auch in dem Fenster im ersten Joch des südlichen Seitenschiffes, und zwar sind hier als Stifter markiert ein Mann in bürgerlicher Kleidung und seine Frau, die möglicherweise auch eine Auer war; neben dem Wappen mit dem Flug als Kleinod ist nämlich auch ein Auersches Wappen mit dem Stulphut zu sehen, das anscheinend einem anderen Zweig des Geschlechts zugehört. Die Auer waren in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sehr zahlreich und mächtig, nach dem uns vorliegenden Material können wir aber nur von einem nachweisen, daß er zum Dom in Beziehungen gestanden und sich durch Stiftungen betätigt hat, das ist Herwig von Au, dessen Frau Elisabeth hieß, und der als judex Ratisb. von 1306 bis zu seinem Tode in den dreißiger Jahren eine bedeutende Stellung in Regensburg einnimmt [4]). Wir erfahren von ihm, daß er aus seinem eigenen Hause einen Teil des Zinses dem Pfarrer »hintz der Tumpfarr« und seinen Nachkommen zu dem ewigen Licht im Dom stiftet, er ist außerdem der ältere Bruder des erwähnten Ulrich und der Vater des Wernt Auer, der die bedeutendsten Stiftungen im Dom gemacht hat, so daß die Vermutung, daß er im Fenster abgebildet ist, zur Gewißheit erhoben wird. Es war Tradition in diesem Zweig der Auerschen Familie, dem Dom Zuwendungen zu machen. Da Ulrich 1326, Herwig 1331 (nach Ried) stirbt, ist auch dieses Fenster wieder in die Zeit von 1320—1330 zu setzen.

Das Fenster zunächst des Auerschen im südlichen Seitenschiff trägt ein Wappen — zwei (Löwen)schwänze in rot —, das man als das des Regensburger Geschlechtes der Särchinger ansieht, und eine Stifterfigur, die einen Altaraufbau auf den Händen trägt, wie wir solche Formen noch heute im Dom erblicken. Gerade neben dem Fenster steht ein solcher Altar, mit den Figuren der Verkündigung, der nach Schuegraf immer hier gestanden hat; es ist daher sehr wahrscheinlich, daß er der im Fenster abgebildete ist. Jedenfalls ergibt sich auch hier wieder die Tatsache, daß gerade die Stifter von umfangreichen Glasmalereien auch sonst ihren frommen Sinn betätigt haben. Der Stifter trägt ein farbloses Gewand, wie ein Kleriker, ist also wohl ein Domherr, und zwar käme dann zunächst Pertholt der Kamerit in Frage, der Anfangs der dreißiger Jahre erwähnt wird (U. B. 776). Ein anderer Gamerit, der nicht viel früher vorkommt, Leutwein, ist jedoch mit größerer Wahrscheinlichkeit als Stifter anzunehmen, obwohl sein Siegel einmal das Bild: Petrus im kahn (U. B. 668) führt. Er hat in den dreißiger Jahren nach St. Emmeran das Grabmal der sel. Aurelia gestiftet, das, wie ich in einer Monographie über die Regensburger Plastik beweisen werde, von derselben Hand wie der Verkündigungsaltar gefertigt wurde. Der Ausdruck Särchinger-Wappen ist übrigens irreführend, es gibt eine Familie »die Särchinger« in Regensburg, die drei Seeblätter im Wappen führen, dagegen gebrauchen die Gamerit von Särching das Wappen mit den 2 Löwenschwänzen, das sich auch am Domportal befindet. Also auch in dieser Familie war es Tradition, dem Dom Zuwendungen zu machen.

---

[4]) Sein ältester Sohn heißt ebenfalls Herwig und ist Richter, man hüte sich, beide zu verwechseln.

Das Fenster wird demnach ca. 1330 entstanden sein, es entspricht in stilistischer Hinsicht im allgemeinen den anderen Fenstern der Gruppe, doch scheint es zu ihren spätesten Erzeugnissen zu gehören. Die zwei Fenster in den ersten Jochen des nördlichen Seitenschiffes sind durch Stifter nicht weiter zu datieren, auf dem zweiten ist ein Kleriker bemerkbar, doch ist die Beischrift ausgelöscht; sie gehören jedoch aus stilistischen Gründen entschieden zur ersten Gruppe der Verglasungen.

Eine Tatsache soll nur kurz gestreift werden: Das Herwig-Fenster befindet sich in einem Bauteil der ersten Periode, die sichtlich auf der linken Seite des Gamerit-Fensters endet. Dieses selbst hat im Maßwerk zwar die gleichen Formen wie jenes, doch bemerkt man bei näherem Zusehen die feinere Arbeit, die dann in der rechten Wandung deutlich genug in Erscheinung tritt. Und doch sind die Verglasungen in beiden Fenstern gleichzeitig und gleichzeitig auch die Verglasungen in den ersten zwei Fenstern des Nordschiffes, die auf jeden Fall der zweiten Bauperiode angehören. Wieder ein neuer Beweis, daß von einer Verglasung des Doms im 13. Jahrhundert nicht die Rede sein kann [5]). Es ist nach alledem ganz klar, daß mit dem Beginn »des neuen Baus«, mit der Einwanderung fremder Bauleute aus dem Westen auch die Glasmaler gekommen sind und gleichzeitig mit der Architektur die Verglasung der Fenster ausgeführt haben. Dies gibt auch einen wichtigen Hinweis auf die künstlerische Herkunft der Regensburger Glasmalereien, die mit ziemlicher Bestimmtheit festgestellt werden kann. Es ist jedoch klar, daß sich in Regensburg bald eine örtliche Tradition ausgebildet hat, die ihrerseits auch die benachbarten Gegenden beeinflußte. Dies beweist ferner die bekannte Zeichnung im Historischen Verein zu Regensburg (veröffentlicht von Oidtmann in der Kölner Zeitschrift für christl. Kunst X, S. 83), eine Kopie nach einem Glasgemälde eines Oberpfälzischen Klosters, 1333 datiert und mit dem Namen eines aus Regensburg stammenden Laienbruders und Glasmalers Otto Greslin versehen. Das Stück entspricht in der Ornamentik und im Aufbau im allgemeinen den Domfenstern der ersten Periode, es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß Greslin an diesen selbst mitgearbeitet hat. Dann wären noch zum Vergleich heranzuziehen die Wandgemälde im südlichen Seitenschiff der Regensburger Dominikaner-Kirche, die 1331 datiert sind, und die mit ihnen gleichzeitigen Fresken in der Elefanten-Apotheke, von denen sich gute Kopien im Besitze des Historischen Vereins erhalten haben. Wir finden also auch auf diesem Gebiet in Regensburg eine nicht unerhebliche Tätigkeit ungefähr zur gleichen Zeit. Diese Fresken stimmen übrigens stilistisch überein mit

5) Daß in der Tat ein und dieselbe Generation die erste Gruppe der Domfenster gestiftet hat, ergibt sich aus der Tatsache, daß wir alle bürgerlichen Stifter, die wir festgestellt haben, nebeneinander auf der Liste der Genannten von 1321 finden (U.B. 398): Herwig ab Au, Ulrich Hädrer, Gamerit, Chunrat Löbei, Ruger Löbel, Ulrich Lech, Seyfried Löbel, Pernolt Löbel, Heinrich Lech, Läutwein der jung Löbel, Thomas Löbel. Auf der Liste von 1329 fehlen Pernolt, Seyfried und Thomas Löbel und Ulrich Lech, dagegen kommt hier ein Heinrich Löbel vor.

den Wandbildern im Schloß Neuhaus in Böhmen von 1338. Ihre künstlerische Herkunft ist auch, wie ich beweisen werde, ziemlich klar festzulegen.

Ein schwieriger Fall ist das dritte Fenster im Südschiff, das als eine Stiftung von Mitgliedern der Familie Melder (Wappen: drei Krüge im geteilten Schild; Rot-Silber verwechselt) gekennzeichnet ist. Links sieht man ein bürgerlich gekleidetes Ehepaar, rechts einen Mann in violetter Kleidung mit einem gelben Hut im Nacken, Die Melder waren in Regensburg nicht sehr zahlreich. Wir haben 1334 und 1335 Nachricht von einem »alten Melder«, ein Albrecht kommt schon 1287 vor, dann finden wir in den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts einen Mann dieses Namens, der mit ihm jedoch nicht identisch sein dürfte. 1335 wird eine Kunigunde »des Melders wittib« genannt, sie dürfte die Frau des ersten Albrecht gewesen sein. Der jüngere Albrecht Melder siegelt 1342 mit dem Wappen, das sich im Fenster befindet, es kommt wohl nur er als Stifter in Betracht. Er starb 1348 (U.B. 982, 1225, 1185), da die acht Brüderschaften sich in diesem Jahr verpflichten, einen Jahrtag für ihn zu halten. Das Fenster ist nach alledem vor 1348, d. h. in den vierziger Jahren entstanden. Es ist jedenfalls später wie das Auer- und das Gamerit-Fenster, das beweist schon die Tracht, die Ornamentik, die in ähnlicher Weise sogar auf den späteren Minoriten-Fenstern verwendet ist, dann die Musterung des Hintergrundes, und vor allem die farbigen reichen Architekturen, die auf dem rechten Fensterflügel den Hintergrund vertreten. Es ist hier schon manches vorgebildet, was für die zweite Gruppe der Regensburger Glasmalerei charakteristisch ist, ohne daß ein direkter Zusammenhang zu bestehen scheint. Dagegen schließt sich in der äußeren Form, durch die Aneinanderreihung von Einzelszenen — zum Teil mit Medaillons — das Fenster an die erste Gruppe an. Die Datierung des Melder-Fensters unterstützt übrigens auch hier die Baugeschichte: Die Architektur dieses Fensters ist verschieden, von der der vorher beschriebenen. Dagegen ist sie identisch mit den Formen der nächsten Fenster bis zum Südturm inklusive. Diese Bauteile scheinen demnach nicht später als in den vierziger Jahren entstanden zu sein, Adlers Datierung wird dadurch unterstützt.

Die zweite Gruppe der Regensburger Glasmalereien wird hauptsächlich charakterisiert durch die vier großen Fenster in den Oberseiten des Chors, die mit zu den wichtigsten Erzeugnissen der Glasmalerei im 14. Jahrhundert gehören. Sie sind besonders merkwürdig durch ihre ganz bildmäßige Form, durch die Kühnheit der Komposition, die ohne Rücksicht auf die Fensterpfosten sehr eindrucksvolle monumentale Schöpfungen gibt, und vor allem durch die Zusammenhänge mit der Trecentokunst Italiens, die in dieser Form in der deutschen Kunst ziemlich allein dastehen. Die vier Glasgemälde sind sehr gut zu datieren, da wir auf ihnen neben dem Stifter auch seine Frau mit beider Wappen dargestellt finden. Die Frau, die heraldisch rechts auf einem Fenster abgebildet ist, führt das Wappen der Wildenstein, der alte bärtige Mann

links erweist sich als zur Familie der Auer gehörig. Sein Wappen hat dasselbe Kleinod wie das auf dem Fenster des Herwig von Au, wodurch ohne weiteres ein Hinweis auf den engeren Familienkreis des Stifters gegeben ist. Die Urkunden bestätigen dies durchaus. Der Stifter ist Wernt Auer, ein Sohn des Herwig, der von etwa 1330 bis 1370 vorkommt und eine bedeutende Rolle gespielt hat. Er wird genannt: de Truchtlfing, praefektus in Teispach, Vicedomus Straubingae, und war mit einer Anna von Wildenstein, der Schwester eines Heinrich des Wildensteiners verheiratet. Die in Betracht kommende Urkunde (U.B. 755) ist vom 27. März 1335 datiert und lautet: Hainreich der Wildenstayner von Wildenstayn und seine Frau Margeret verkaufen unserm swoger Wernthen dem Awer und meiner swester Annen seiner hausfrawen, unsern hof ze Chneuting, unsern aigen weingortten, den Dyetmar pawet, unsern weinzehenten datz Wintzer, datz Chneutting, datz Ortt und auf der Charger und swas noch darzu gereutt wiert oder ist um 170 Pfd. R. d.

Durch diese Urkunde dürften auch die Ausführungen überflüssig gemacht werden, die Primbs anläßlich der Veröffentlichung des Minoriten-Kodex im Besitze der Münchener Staatsbibliothek macht (Verhandlungen des Histor. Vereins von Regensburg Bd. 25). In diesem von Joh. Rab in Regensburg 1460 angefertigten Buch, das eine Zusammenstellung von Regensburger Persönlichkeiten gibt, deren Andenken im Minoriten-Kloster überliefert ist, findet sich nämlich unterm September 1383 ein Georg von Au vermerkt, der eine Gemahlin Sigauna gehabt hat, die nach dem beigegebenen Wappen eine Wildensteinerin gewesen sein soll. Der Wert einer authentischen Urkunde ist dem Rabschen Kodex keinesfalls zuzubilligen. Die Eintragung ist offenbar nicht korrekt, denn der erwähnte Georg von Au — er lebte noch 1412 — hat allerdings eine Sigauna zur Frau, aber sie gehörte dem Geschlechte der Puchberg an, die drei goldene Halbmonde in Blau führen, und der Georg Auer selbst führt gar nicht das Zinnenwappen, das wir auf dem Glasgemälde sehen, sondern das Wappen der Auer von Brennberg. Der Stifter der Glasfenster ist also Wernt der Auer, von dem wir allein aus seiner Familie wissen, daß er mit einer Wildensteinerin verheiratet war. Er kommt häufig vor und steht zum Dom in nahen Beziehungen. So bestätigt ihm z. B. 1347 der Bischof Friedrich von Regensburg, daß er ihn in seine besondere Gnade und Schirm nimmt, wie es auch sein Vorgänger getan hat (Ried. No. 193). Daß er vermögend war, ersehen wir daraus, daß ihm Herzog Albrecht verschiedene Güter versetzt. 1358 stiftet Wernt der Auer und seine Frau Anna einen Jahrtag in dem Dom (Ried. 357), 1360 ist er Domprobst und Pfleger des Bistums Regensburg, er kommt auch in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre noch vor, erst 1375 ist er gestorben, wie sein Grabstein beweist, der in Geisling bei Regensburg erhalten ist (Kunstdenkmäler der Oberpfalz B. A. Regensburg, S. 73 Abb. 46). Hier finden sich genau dieselben Wappen wie im Dom (das eine ist falsch bestimmt); die Umschrift lautet: Anno dom. 1375 ob. Herr Berrent der Avar an sand Dyonisen Abend. Anno dei 1370 ob. Fraw Ann Werdtz der Avar

fraw dez Sontags Nac Pfinsten. In der von ihm erbauten Ursulakapelle zu Geisling finden sich zu allem Überfluß noch Glasgemälde, die den Domfenstern nahe stehen. Da die Beziehungen Wernts zum Dom um 1360 durch seine Pflegschaft besonders nahe sind, dürfen wir wohl annehmen, daß er zwischen 1360 und 1375 die Glasgemälde gestiftet hat, am ehesten um 1370, wozu auch das Alter paßt, in dem er dargestellt ist. Wenn er 1335 schon verheiratet war, war er 1360—70 ein alter Mann. Das erste Fenster links ist keine Auer-Wildensteinsche Stiftung, sondern trägt das Wappen der Ratsfamilie der Sitauer, ohne daß irgendein Hinweis sich fände, welcher Angehörige der Familie der Stifter war; er ist mit betend erhobenen Händen als alter Mann dargestellt. Ein Peter Sitauer saß 1350—75 im Rat und war im Domkreuzgang begraben, vermutlich hat er das Fenster gestiftet. Die letzten zwei Fenster im oberen Chor neben den großen Bildfenstern sind ebenso wie die große Kreuzigung im nördlichen Querschiff ohne Stifter und Wappen, stammen aber offenbar aus derselben Zeit und stehen ebenso nahe in Beziehungen zur italienischen Trecentokunst, was offenbar durch einen Zusammenhang mit der böhmischen Malerei der Zeit sich erklären läßt. Man betrachte zum Vergleich z. B. die interessante Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Wir können mit einiger Sicherheit die Zusammenhänge feststellen.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem letzten Zyklus von Glasmalereien des 14. Jahrhunderts im Dom, die sich in den letzten Fenstern des Südschiffes befinden. In der Hauptsache sind Heiligenfiguren zur Darstellung gebracht, der letzte Fensterflügel enthält Medaillons mit Szenen aus dem Leben der hl. Katharina, und alle Fenster sind reichlich mit Wappen versehen. Wir finden folgende Wappen von links nach rechts: 1. in Blau einen schrägaufsteigenden Zinnengiebel (?), das Kleinod aus zwei hochgehaltenen Armen mit verschränkten Händen, 2. das Wappen der Woller, 3. daß der Luch, 4. daß der Watgadmer, dabei ein Stifter im blauen bürgerlichen Gewand. Im zweiten Fenster: 5. das Wappen der Wilhelmsdorfer 6. daß der Marperger, 7. daß der Ganser (?), 8. ein unbekanntes Wappen. Diese vier letzten Wappen sind jedoch zur Datierung kaum zu benutzen. Im Hylmaierschen Wappenbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cod. germ. 2015) kommen sie in derselben Reihenfolge vor. Nur das Wappen der Wilhelmsdorfer verdient Beachtung, da z. B. 1358 ein Jacob von Wilhelmsdorf Domherr in Regensburg ist und 1360 ein Bartholomeus von Wilhelmsdorf einen Altar im Dom stiftet. Da jedoch alle Fenster von derselben Hand sind, so genügen die ersten vier Wappen zur Bestimmung, von denen Nr. 1 zu einigen Bemerkungen Anlaß gibt. Nach der Beischrift im Hylmaierschen Wappenbuch und nach einem kleinen Wappenbuch im Reichsarchiv (Manuskriptsammlung 275) ist es das der Waiter. Die Waiter führen nach dem Urkundenbuch sehr verschiedene Siegel, besonders häufig kommt jedoch eines vor, das die emporgehaltenen Arme zeigt, die hier auf dem Fenster als Kleinod verwendet sind. Danach dürfte das Wappen in der Tat einem Waiter angehören. Das Wappen Nr. 4, das

wegen des Stifters besonders wichtig ist, könnte der Form nach auch das der Lichtenberg sein, die als Ministeriale des Stifts Regensburg genannt werden, aber gerade in diesem Zusammenhange, wo nur ansässige Regensburger Geschlechter vorkommen, außer Betracht bleiben dürften. Die Watgadmer kommen stets in Verbindung mit dem Vornamen Albert vor. 1330 führt einer ein Siegel mit der Umschrift: S. Alberti inforo Watgadmerii, bereits 1287 war ein Albert Watgadmer genannt als Gläubiger des Herzogs Otto von Bayern, ein Albert steht auch 1321 und 1329 auf der Liste der Genannten, er kommt auch 1349 vor, endlich finden wir im Domkreuzgang einen Grabstein mit dem Wappen genau wie auf dem Fenster — auch stilistisch! —, wonach ein Albert Watgadmer 1350 und ein zweiter Träger desselben Namens 1360 stirbt. Einer von beiden wird demnach als Stifter des Fensters angenommen werden können. Die Glasgemälde dürften also um 1360 entstanden sein. Die andern Stifter sind schwieriger zu identifizieren. Von den Luch, die auch nicht oft erwähnt werden, finden wir einen Peter, der mit dem Wappen siegelt, zum ersten Male 1321 und dann auch in den vierziger Jahren. Für die Zeit nach 1350 ist das Material schwieriger zu finden, da der zweite Band des Urkundenbuchs noch nicht erschienen ist. Peter Luch könnte trotzdem der Stifter sein. Sehr zahlreich sind die Woller. Ein Heinrich steht 1314 zum erstenmal auf der Liste der Genannten, er hat einen Sohn »der jung Woller an der Haid«, der nach dem Urkundenbuch 1342 zum erstenmal vorkommt. Nach Primbs starb ein Ulrich Woller 1375, der wahrscheinlich Stadtkämmerer war und im Dom begraben liegt. Das Wappen im Fenster wird auf ihn gedeutet. Ein Otto der Woller ist außerdem 1377 gestorben, auch von ihm existiert der Grabstein. Angehörige der Familie Waiter gibt es eine ganze Menge. 1342 kommt ein Ruger Waiter vor (U.B. 982), er führt einen Zickzackschrägbalken im Siegel. Ein Leonhard macht 1380 sein Testament, er führt im Siegel die erhobenen Arme mit den verschlungenen Händen. Eine Beziehung der Waiter zu den Woller veranschaulicht uns eine Urkunde nach Gmeiners Regesten im Historischen Verein zu Regensburg: Ulrich Woller stellte 1371 eine Verschreibung aus, um dafür vier Jahreszeiten für die Schwester seiner Ehefrau Cecilie Waiter........ und für ihren Vater Leopold Waiter zu halten. Doch ist das schließlich nicht allzuwichtig, durch die Person des Albert Watgadmer sind mit einiger Wahrscheinlichkeit die zwei Fenster um 1360 zu setzen, was sehr gut mit der Tatsache übereinstimmt, daß sie aus derselben Werkstatt stammen, die die Mehrzahl der Glasmalereien in Königsfelden und Arbeiten in Niederhaslach geschaffen hat. Die spätere Datierung des Königsfelder Zyklus erfährt dadurch eine Unterstützung, ebenso auch die Datierung des Minoritenzyklus in München, die durch den 1371 verstorbenen Stifter Wenzeslaus ebenfalls eine zeitliche Grenze nach obenhin erhalten hat. Die zweite Gruppe der Regensburger Domfenster ist also ungefähr auf dieselbe Zeit zu datieren, was ich übrigens schon im Katalog der Münchner Glasgemälde 1908 angenommen habe. Was für Folgerungen sich daraus ergeben, soll hier nicht weiter erörtert werden.

Es kam in der Hauptsache darauf an, eine feste historische Basis aufzubauen, auf der sich weiterarbeiten läßt.'

Die Glasmalereien im Regensburger Dom, die nicht aus dem 14. Jahrhundert stammen, sind bei weitem nicht so wichtig, wenn auch besonders die Überbleibsel aus dem alten Dom, die jetzt im südl. Querhaus untergebracht sind, bei der Seltenheit romanischer Glasmalereien nicht vernachlässigt werden dürfen. Auch die zwei Fenster aus der Mitte der 15. Jahrhunderts im nördlichen Seitenschiff verdienen großes Interesse. Sie sind mit einem Kleriker als Stifter versehen, der im Wappen ein etwas merkwürdiges Gebilde wie eine rote Zange in Silber führt. Das Wappen der Amranger sieht so ähnlich aus, doch ist es nicht regensburgisch, in der Series episcoporum kommt es nicht vor. Das in den achtziger Jahren entstandene letzte Fenster im nördlichen Seitenschiff mit Architektur à la Wild ist durch das Wappen als Stiftung eines Kanonikus Ramsperg gesichert, von denen ein Johannes 1450 und ein Theoderich 1470 starb. Welche Rolle die Regensburger Glasmalerei, in dem allgemeinen kunstgeschichtlichen Zusammenhang spielt, das festzustellen muß ich für eine ausführliche Untersuchung mir vorbehalten.

ZUR BIOGRAPHIE ALBRECHT DÜRERS DES ÄLTEREN. MIT EINER ARCHIVALISCHEN NOTIZ ÜBER ALBRECHT DÜRER DEN JÜNGEREN.

VON

ALBERT GÜMBEL.

Unsere frühesten Nachrichten über Albrecht Dürer den Vater gehen auf die von seinem großen Sohne im Jahre 1524 zusammengestellte Familienchronik zurück. Hier [1]) berichtet dieser über des Vaters Geburtsort (»Eytas«), über dessen Eltern (den Goldschmied Anton Dürer und dessen Ehefrau Elisabeth), dann über die Brüder (Ladislaus und Johannes) und fährt dann fort: »Darnach ist Albrecht Dürrer, mein lieber Vater, in Deutschland kommen, lang in Niederland gewest bei den großen Künstern und auf die Letzt her gen Nürmberg kommen, als man gezählt hat nach Christi Geburt 1455 Jahr, an St. Loyentag. Und auf denselben Tag hatte Philipp Birkamer Hochzeit auf der Vesten und war ein großer Tanz unter der großen Linden.«

Das hier genannte Jahr 1455 war bisher (abgesehen von dem aus dem Bildnis vom J. 1497 zu erschließenden Geburtsjahr) das früheste uns bisher über Dürer

[1]) Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, Halle a. S. 1893, S. 3.

den Vater zur Verfügung stehende Datum; die Erzählung des Sohnes geht leider über dessen Lehrjahre ganz mit Stillschweigen hinweg; nach seiner obigen Darstellung müßte man meinen, Dürer d. Ält. sei erst als wandernder Geselle von Ungarn durch Deutschland nach den Niederlanden gezogen, hätte dort ausgelernt und wäre endlich mehr zufällig (»auf die Letzt«) nach Nürnberg gekommen.

Verfasser glaubt nun in der Lage zu sein, ein um elf Jahre weiter zurückreichendes Datum für die Lebensgeschichte des Goldschmieds Dürer geben zu können, eine Nachricht, die uns zugleich beweist, daß die endliche Wahl Nürnbergs als dauernden Wohnsitzes seitens des älteren Dürer keine zufällige gewesen sei, mit andern Worten, daß Dürer der Vater schon als Jüngling, höchstwahrscheinlich als Goldschmiedslehrling und -geselle, längere Zeit in Nürnberg verweilt habe. Sodann bietet unsere archivalische Notiz eine willkommene und fesselnde Erweiterung des Lebensbildes des wackeren Mannes, indem sie uns den jungen Gesellen zeigt, wie er, den Goldschmiedehammer mit der Armbrust und die dumpfe Werkstatt mit dem Feldlager vertauschend, an einer kriegerischen Unternehmung der Nürnberger teilnimmt, die der Bestrafung eines adeligen Befehders der Stadt galt.

Die Veranlassung zu diesem Kriegszug war folgende [2]): zwei adelige Brüder Hanns und Fritz von Waldenfels hatten seit längerer Zeit nach Leipzig ziehende und von dort zurückkehrende Nürnberger Kaufleute überfallen und ausgeplündert. Nach einem solchen besonders kecken und ergiebigen Beutezug beschloß der Rat den adeligen Heckenreitern auf den Leib zu rücken und sie auf ihren Raubschlössern heimzusuchen. Mit Unterstützung Rothenburgischer und Windsheimer Hilfstruppen wurde ihr Schlößchen Wartenfels rasch erstiegen (Februar 1444) und zerstört. Dagegen fand das ganze Unternehmen vor der Veste Lichtenburg [3]) ein wenig rühmliches Ende. Nach etwa fünfwöchentlicher Belagerung, bei welcher auch ein großes Feldstück, genannt die Kaltenhauserin, ein gewichtiges Wort mitsprach, bis sie die Belagerten bei einem nächtlichen Ausfall »verschlugen«, mußten die Nürnberger unverrichteter Dinge abziehen. Es scheint nicht nur an einer richtigen Vorbereitung des Unternehmens gefehlt zu haben — so mußte man erst Pulver von Erfurt und Proviant von Hof beschaffen — sondern auch an guter Mannszucht und kräftiger Leitung. Vergebens ermahnte der Nürnberger Rat die Hauptleute zur Ausdauer und betonte immer wieder, daß keine Kosten gescheut werden sollten; noch während des Feldzugs warb er eine große Anzahl von Büchsen- und Armbrustschützen an.

Über die im März 1444 für eben diesen Lichtenburger Zug bestallten Mannschaften besitzen wir — und damit kommen wir auf unser Thema — ausführliche Namenslisten des mit der Anwerbung und der Verrechnung über die zu diesem

[2]) Vgl. hierzu Chroniken der deutschen Städte, Bd. 2, Nürnberg, Bd. 2, IV: Der Zug nach Lichtenburg (Lichtenberg) 1444.

[3]) Lichtenberg in Oberfranken nö. von Bad Steben.

Zwecke ausgeworfenenen Mittel betrauten Ratsherrn Berchtolt Pfintzings nach Hauptmannschaften — Hauptmann war stets ein Nürnberger Bürger — oder richtiger Zehntschaften [4]). Unter der Überschrift »Dise hernachgeschriben puchßenschutzen vnd Armprustschutzen sinde bestellet worden am sunttag Reminiscere In der vasten« (= 8. März) werden nun zunächst die unter der Hauptmannschaft des Hans Vogel, des Heinrich Pockstorffer und des Gall Habersack stehenden Schützen aufgeführt, sodann lesen wir auf Fol. 7b der Mannschaftslisten folgenden Eintrag:

Capit [aneus]
Pauls Mayr, burger.
Albrecht Funckendorffer.
Herman Richtendorner.
Pauls Hesel.
Hanns Weber.
Albrecht Dürer.
Hans Tritherfür.
Hanns Rotenfels.
Jorg Schmidt.
Jobst Mulhofer.

Es folgen dann die Namen der Mannschaften dreier weiterer Hauptmannschaften und zum Schluß der Vermerk: Item den vorgeschriben hat man ydem geben 4 solde vnd 7 haubtmannen ydem 8 gr [oschen] mee.

Daß es sich bei den hier aufgeführten Mannschaften nicht etwa um auswärts geworbenes Kriegsvolk, sondern um junge Bürger und Handwerksgesellen (auch wohl junge Meister) der Stadt handelt, unterliegt nach allem, was wir sonst über die militärische Organisation der Nürnberger Jungbürgerschaft wissen, keinem Zweifel [5]). Der Rat unterhielt keinerlei Formationen von stehenden Fußtruppen, wohl aber eine gut geschulte und bewaffnete Reservemiliz junger Bürger und Handwerker, die sich durch Handschlag und Annahme eines Wartegeldes zu jederzeitigem Kriegsdienst auf Anruf verpflichtet hatten. Allsonntägliche Schießübungen und jährliche Wettkämpfe, für welche der Rat Schießpreise aussetzte, förderten die Ausbildung dieser zu gleichen Teilen aus Armbrust- und Büchsenschützen bestehenden Miliz. Als solcher städtischer Kriegsmann auf Wartegeld tritt uns also der junge Goldschmied Dürer hier entgegen. Neben ihm standen damals im Gliede der Steinmetz Jakob Grimm in der Zehntschaft des Erhart Weinreich (Söldnerregister Fol. 6a), der Glaser Hanns Wolgemut in der Zehntschaft des Hanns Stockel (Fol. 3b),

---

[4]) Acta des siebenfarb. Alphabets im Kreisarchiv Nürnberg, alt Rot S, Nr. 4, neue Nr. 28.

[5]) Unter den Rechnungsausgaben für den Zug vor Lichtenburg befinden sich auch solche für die Reparatur der vor der Veste gebrauchten und beschädigten Zelte der Weißgerber (Irher), der Schneider und Schuster.

ein »Heintz moler, burger« erscheint selbst als Hauptmann einer Zehntschaft, bei welcher auch ein Peter Rüst stand (Fol. 4b); der Kartenmaler Michel Winterperger diente unter den Aufsitzern, d. h. den berittenen Söldnern.

Es dürfte also keinem Zweifel mehr unterliegen, daß der junge Goldschmied Dürer damals an dem Kriegszug gegen die Waldenfelser, und zwar an der Belagerung der Lichtenburg — denn er gehörte zu dem erst mit dem schweren Geschütz vor der Veste eintreffenden Nachschub — teilgenommen hat. Er mag sich auch hier gegenüber einem entschlossenen Feinde und den Unbilden eines schlimmen Winters als jener treue, aufrichtige und gewissenhafte Mann bewährt haben, als den wir ihn aus der Schilderung des dankbaren Sohnes kennen, und kaum zu jenem Trupp »unlustigen Volks und Hauptleute« getreten sein, dem die chronologischen Aufzeichnungen über diesen Zug die Schuld an dem Scheitern des Unternehmens beimessen.

Zugegeben nun, daß der Vater unseres großen Altmeisters damals (1444) in Nürnberg lebte und lernte, so erhebt sich gleich die Frage, ob sich eine Vermutung bezüglich der Werkstatt äußern läßt, in welcher er seine Ausbildung als Goldschmied genoß.

Überblicken wir die uns im Nürnberger Ämterbüchlein für das Jahr 1444 überlieferte Liste der geschworenen Meister der Goldschmiede, so stoßen wir bald auf einen uns wohlbekannten Namen, den des »Jeronimus Holpier«, also jenes Mannes, dem Dürer d. Ält. später lange Zeit gedient hat, bis aus dem treuen Gesellen und Mitarbeiter der willkommene Schwiegersohn wurde. Sollten wir nun nicht annehmen dürfen, daß es schon damals (1444) die Werkstatt Holpers war, in welcher der junge Goldschmied Dürer seine Lehrzeit vollendete [6]) und von wo aus er seine Gesellen-

---

[6]) Vielleicht ist es von Interesse, einmal den Wortlaut eines solchen Altnürnberger Lehrvertrags, der aus den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts stammt, kennen zu lernen. Er ist entnommen aus Marquard Mendels, Nürnbergischen Ratsherrn und Waldamtmanns, Kanzleiformelbuch (verfaßt ca. 1430—1440), Ms. Nr. 345 des Kreisarchives Nürnberg), und lautet:

Wen [n] sich ein lerknecht zu ainem hantwerkmann verdingt zu lernen und im des ain bürgen setzt.

Ich Hans von N. bekenn vor allermenich[lich] und tu k[und] off[enbarlich] in d[isem] br[ief], das ich mich recht und redlich verdingt hab zu maister Seytzen, rotsmid, burger zu Nur[emberg], von dem gegenwertigen, und (?) heutigen sant Jacobstag nach geben diss briefs uber 3½ jar. diselben 3½ jare sol ich im dinen, daz er mich daz hantwerk lernen sol, und wen[n] ich daz erst jar ausgedint hab, sol er mir in dem andern jar darnach einen rock und ein hemd geben und sol mich dasselb ander jar beschuchen und daz dritt jar darnach sol er mir alle wochen ainen groß geben, darnach daz letzt halb jar alle wochen 2 groß. so gerede und golob ich obgenanter Hans bei guten treuen, das ich im di obg[enanten] 3½ jar getreulich ausdinen wil und, ob daz were, das mein obg[enanter] maister von tods wegen abginge und ob sein hausfrau daz obg[enant] hantwerk dennoch trib, so sol und wil ich ir di ubrigen jar und zeit genzlich und getreulich ausdinen in aller der maße, als im selber; und des zu merer sicherhait han ich im zu burgen gesetzt Hansen Petzen, goltsmidgesellen von Augspurg; also was dem obgenanten meinem maister an mir abgee, daz im das an meinem obberurtem burgen zugee. so bekenn ich obgenanter Hans Petze diser burgschaft das ware, veste und stet zu halten, daz an dem brief von mir geschriben stet. dobei sein gewesen di ersamen Endres N. und N.

wanderung in die Niederlande zu jenen großen Künstlern 7) antrat und die den endlich Heimgekehrten 1455 freudig wieder aufnahm? Es würde sich dieser Zug treuer Anhänglichkeit in das von dem großen Sohne später entworfene, so sympathische Charakterbild des trefflichen Mannes recht wohl einfügen.

Es soll nun nicht die Aufgabe dieser Zeilen sein, den weiteren Lebensweg Meister Albrechts des Ält. an der Hand der im ganzen ziemlich dürftigen urkundlichen Überlieferung zu verfolgen: wie der Geselle und Schwiegersohn Holpers zum Mitarbeiter des letztern bei der Verwaltung der ihm von der Stadt übertragenen Ämter (Silberwagamt, Münzprobieramt, Goldschmiedeschau) wurde, wie er durch das Vertrauen seiner Mitbürger dann selbst zu verschiedenen öffentlichen Ämtern berufen wurde usw. 8), hier sei nur noch auf die eine Frage hingewiesen, welche Nachrichten wir über die Tätigkeit des Goldschmieds Dürer, den der große Sohn als einen »künstlich reinen Mann«, d. h. als einen Meister kunstvoller, peinlich sauberer Arbeit bezeichnet, haben. Sie sind bisher recht spärlich gewesen. Seit längerer Zeit bekannt ist jener köstliche Brief des alten Dürer an seine Ehefrau Barbara aus Linz vom 24. August 1492, in welchem er über eine Arbeit für Kaiser Friedrich berichtet, die der Monarch höchlichst bewunderte und in origineller Weise entlohnte. Vor kurzem hat dann Jan Ptaśnik in seinen »Acta norymberskie« (Archiv der historischen Kommission der Akademie der Wissenschaften in Krakau, Bd. XI, 1912) den Vertrag

---

7) Unter diesen »großen Künstlern« sind natürlich hier Goldschmiede zu verstehen. Wie sehr man auch in Nürnberg die Erzeugnisse der niederländischen Goldschmiedekunst schätzte, zeigt zum Beispiel ein Eintrag in den Nürnberger Stadtrechnungen vom 25. Februar 1471, der lautet: Item 32 guldin landswerung costen vier niderlendisch schalen, damit man herrn Sigmunds vom Eglofsteins ritters, unsers schultheißen, praut verert hat.

8) Einiges urkundliche Material bieten Hampes Ratsverlässe, Gebert, Geschichte der Münzstätte der Reichsstadt Nürnberg, u. a.; vielleicht dürfte den Freunden der kunstgeschichtlichen Forschung aber doch eine erneute, chronologische Zusammenstellung sämtlicher hierher gehöriger Notizen willkommen sein, wie sie uns die Ratsbücher und die Stadtrechnungen bieten. Ergänzt habe ich diese durch Rechnungsauszüge aus den städtischen Zinsmeisterbüchern, d. h. jenes städtischen Amtes, das mit der Einnahme und Verrechnung der Zinsabgaben aus den im Eigentum der Stadt stehenden und vermieteten Häusern, Wohnstätten und Verkaufsläden aller Art betraut war. Auch Dürer der Ä. (wie Holper und dessen Söhne) war ein solcher städtischer Mieter. Er hatte bis 1480 den mit Rot A bezeichneten Kram »Unter des Zollners Haus« beim Rathaus inne. Als man 1481 die beiden Kräme Rot A und B unter des Zollners Haus eingehen ließ, siedelte Dürer in den Kram Rot E »Unter des Grundherrn Haus« über und besaß diesen bis zu seinem Tode. Mehrere Jahre 1468—1471 hatte er auch einen Kram »Unter dem Schuhhaus« (auch Kürschnerhaus genannt, südl. von der Frauenkirche) inne, den ihm der Rat 1468 nach dem Tode des Goldschmieds Ulrich Müntzer, und zwar gleichfalls zinsfrei, überlassen hatte. Seit 1472 war dieser Kram jedoch einer gewissen Katharina Püchner verliehen und mit einem Zins von 7 fl. belegt. Das Grundherrsche Haus, in welchem auch Dürers Schwiegervater bis zum Herbst 1470, nach dem hohen Mietzins (14 fl.) zu schließen, recht umfangreiche Verkaufs (?)-räumlichkeiten innehatte und noch 1469 bauliche Änderungen vornehmen ließ, stieß unmittelbar nördlich an den ältesten Teil des Rathauses am Salzmarkt (mit dem großen Rathaussaal) an und wieder nördlich an das Grundherrsche das 1440 vom Rate angekaufte Zollnersche Haus. Beide Häuser erkennt man noch recht deutlich auf dem von Mummenhoff seinem großen Rathauswerk S. 12 beigegebenen »Abriß des alten Rathauses vom Buchgäßlein an«. Vgl. Beilage I, 1—27.

zwischen Bischof Uriel von Posen und dem Meister über die Anfertigung einiger Trinkgeschirre vom 26. August 1486 veröffentlicht 9).

Andere Nachrichten besitzen wir meines Wissens nicht, so daß zwei weitere kleine Beiträge, welche Verfasser zu geben vermag, willkommen sein dürften. Die betreffenden Angaben finden sich in einer Nürnberger Stadtrechnung und in einem Rechnungsmanual des Hlg. Geist-Spitals zu Nürnberg vom J. 1489; letztere bezieht sich auf die Anfertigung zweier Monstranzen, in welcher Reliquien, nämlich ein Dorn aus der Dornenkrone Christi und ein »Knoten« aus der Geißel, mit welcher der Herr gemartert wurde, verwahrt und bei der alljährlichen Heiltumsweisung dem gläubigen Volke gezeigt wurden 10).

---

9) Der Vertrag dürfte wert sein, auch nochmals in einer deutschen Zeitschrift veröffentlicht zu werden; ich habe ihn daher als Beilage II nach dem Original im Kreisarchiv Nürnberg wiedergegeben.

10) Vgl. Beilage III. Von Interesse ist, daß auch der bekannte Goldschmid Hanns Scheßlitzer, genannt Schnitzer (vgl. meinen Aufsatz über ihn in Bd. 34, S. 481 ff. des Rep. f. KW.) für das Hlg. Geist-Spital tätig war. In der Jahresrechnung für das Spital 1449/50 (Stadtarchiv Nürnberg) lesen wir:

Fol. 85 b. An alten schulden bezalt . . .

Item man tenetur noch [= schuldet noch] dem Hannsen Snitzer, goltsmid, 20 guld. an dem großen crucifix, das man von im kauft hat anno (14)48 umb (corr. aus zu) sant Jacobs tag des zwelfpoten umb 180 guld.

und

Jahresrechnung 1450/51, Fol. 77 b.

Alt Schuld, die der Spital schuldig ist . . .

Item man tenetur 20 guld. dem Hannsen Snitzer, goltsmid, an dem großen crucifix, das man von im kauft um 180 guld. Jacobi anno (14)48, des ist er alles zalt bis an 20 guld.

Fol. 78 a.

An den alten schulden zalt . . .

dedit 20 guld. meister Hannsen Snitzer und ist also ganz bezalt worden fur das kreuz an s. Gorgen tag anno 1450.

Vielleicht darf ich hier, wo von älteren für das Heiliggeistspital tätigen Meistern die Rede ist, in Ergänzung meiner im Aufsatz über Meister Ulrich den Glockengießer (Rep. Bd. 36) geäußerten Ansicht, daß wir in Markus Landauer den Maler zu sehen haben, der die zur Aufbewahrung der Reichskleinodien dienende »Heiltumstruhe« im Hlg. Geist-Spital mit den Figuren der Kreuz und Lanze haltenden Engel bemalte, auf ein Aktenstück aufmerksam machen, welches die dem Rat bei der Weisung der Reichsheiligtümer im J. 1432 erwachsenen Kosten im einzelnen anführt und dabei auch Marcus Landauers gedenkt. Es ist betitelt: »Exposita zu der weisung des wirdigen Hailigtums Anno etc. [14]32«. Hier heißt es u. a.: Item dedimus 6 ℔ alt von 20 kerzen zu übergulden, je von ainer kertzen 9 ₰. R[ecepit] Marx Moler. Item dedimus 4 ℔ 20 ₰ von 20 kerzen zu übersilbrein, je von einer kerzen 7 ₰. R[ecepit] Marx moler. (K. Kr.-Archiv Nbg. S. 1, L. 133 Nr. 13.)

Ein anderer Goldschmied, der später, gleichzeitig mit Dürer, für das Spital arbeitete, war Meister Hanns Payer (vgl. Hampe, Ratsverlässe, Bd. I, Nr. 66). Wir lesen darüber in der Rechnung des Spitals vom J. 1490:

Sabato post [Margrethe] [= 17. Juli].

51/2 gulden 3 ℔ 9 ₰ zalt man maister Hannsen Payer, dem goltschmied, an dem vergulten kreuz mit den vier ewangelisten; mer hat man im daran geben allerlai vergults und unvergults pruchsilbers, zusammen gerechnet facit 161/2 f (?) gulden 42 ₰.

Sexta post Michaelis (1. Oktober).

Schon vorher im J. 1471 fertigte der Goldschmied Dürer zwei silberne Schildchen für die städtischen Musikanten, den Portatifer [11]) und die Lautenschläger. Der Eintrag hierüber in den Stadtrechnungen lautet: Item [dedimus] 14 guldin landsw[erung] 1 ℔ novi 7 β Albr[echt] des Holpers eid[am] für die zwen schilt, den portativer und lautenslahern zu steende, die wägen (on 1 qu[ent]) 17 lot und die mark zu 14 fl. gerechent. Retulit Vlrich Grunther. 6a ante Scolastice virginis [= 8. Februar (1471)]. Nürnberger Stadtrechnungen Nr. 16.

Im Anschluß an die oben Dürer dem Ält. gewidmeten Ausführungen möchte ich die Aufmerksamkeit auf ein bisher unbeachtet gebliebenes, merkwürdiges Ratsdekret vom 15. März 1494 lenken, das wir wohl — ein endgültiges Urteil wage ich nicht zu fällen — mit dessen größerem Sohne in Verbindung bringen dürfen. Der betreffende Ratserlaß findet sich in Ratsbuch Nr. 6 des Kgl. Kreisarchives Nürnberg auf Fol. 55a und lautet:

Item dem Rawmssteschlein alle wochen 60 ₰ ze geben, so lang, biß er zu den Zwelfbrüdern aufgenommen wirdet und . . . [Lücke] Frei an sein ambt komen laßen; wil das nit sein, Sol das ambt seinem aiden gelihen werden. bürgermeister. act. Sabbato ut supra (= post Gregorii 1494).

Der Sinn ist klar. Dem Rawmssteschlein soll alle Woche eine Pension von 60 ₰ gereicht werden, und zwar so lange, bis sich eine Pfründe im Zwölfbrüderhaus — gemeint ist das von Konrad Mendel zur Versorgung vermögensloser Nürnberger Bürger 1388 gestiftete Pfründehaus beim Karthäuserkloster — erledigen würde. Zu dem von ihm bisher bekleideten Amt solle man den . . . Frei kommen lassen; wolle das nicht sein, solle das Amt des Freis Aidam (Schwiegersohn) verliehen werden. Die geschäftsführenden Bürgermeister sollen für die Ausführung des Dekretes sorgen.

Was war nun dies für ein Amt und wer war jener Frei?

13½ guldin 1 ℔ 10 ₰ zalt man Hannsen Peyren, goldschmid, an dem creutzen so er gemacht hat, tenetur (= schuldet) man ime noch 8 gulden eodem die und ist im mit silber bezalt worden 1½ gulden 35 ₰, nemlich 3 lot 3 quentlin.

Secunda post Martini [= 15. November].

8 gulden meister Hannsen Peyrn, goldschmid, auf das vorige gelt im gegeben, von creutzen und anderm zu machen und ist damit gar bezalt.

[11]) Ein Musikant, der das »portativ«, ein tragbares Musikinstrument, eine Handorgel. lat. portativum, (vgl. Lexer, mhd. Handwörterbuch, Bd. II, S. 286), spielt. Die alte Darstellung einer solchen Handorgel sieht man z. B. auf dem jetzt im Nationalmuseum zu München befindlichen Grabstein des blinden Organisten Konrad Paumann von Nürnberg, † 1473 in München (vgl. Abbildung in der Festzeitung zum 8. deutschen Sängerfest in Nürnberg 1912, S. 29, und meinen Aufsatz über Paumann ebenda, S. 187). Aufgabe und Vorrecht des städtischen »portativer« war es z. B. bei der feierlichen Lautmärung (Verlobung) auf dem Rathaus, dann den Hochzeiten der Geschlechter an der Spitze des Brautzuges zu »hofieren«. Später verschwand das Instrument aus dem Gebrauch. Die Schilde zeigten wohl das Nürnberger Stadtwappen und bildeten eine Auszeichnung der Musikanten (auch der Pfeifer) als Diener der Stadt.

Über das Amt, das jener Raumsteschlein — sein Vorname war Hermann — bekleidete, unterrichten uns die im Kreisarchiv Nürnberg erhaltenen, offiziellen Verzeichnisse der städtischen Beamten, die Nürnberger Ämterbüchlein. In dem vom J. 1494 finden wir unter den »Gemeinen Ambtleut, die da schweren außerhalb Rates vor dem Ambtpuch vnd auch die gesworen maister der Hanndtwercker etc.« und zwar bei den »Kolmeßern«, d. h. den Kohlenmessern, neben dreien andern auch angeführt: »Herman Ramsteschlin«. Er war also vereideter, städtischer Kohlenmesser oder Kohlenwäger, d. h. er hatte die Aufsicht darüber zu führen, daß beim Großhandel mit den in die Stadt eingeführten Kohlen [12]), deren die zahlreichen mit Feuer arbeitenden Gewerke eine große Menge verbrauchten, in bezug auf Maß und Gewicht alles mit rechten Dingen zuging. Käufer und Verkäufer hatten sich hierbei der öffentlichen Wagen zu bedienen und dem Kohlenmesser für seine Mühe eine Gebühr zu entrichten. Ähnlich war in Nürnberg der Großhandel mit Getreide, Salz, Hopfen, Obst, Honig, Nüssen etc. auf solche öffentliche Messer, die danach Getreide-, Salz-, Honig- etc. Messer hießen, angewiesen.

Im J. 1494 hatte nun offenbar Raumsteschlein den Rat gebeten, ihn von der Tätigkeit eines Kohlenmessers zu entbinden, und dieser beschloß den . . . Frei zu diesem Amt kommen zu lassen.

Ich nehme nun an, daß wir darunter den bereits seit längerer Zeit in städtischen Diensten stehenden Hans Frei (Frey, alias Hans Hartung [13]), den Schwiegervater unseres Albrecht Dürer, zu verstehen haben. Dieser hatte bis 1486 das Amt eines städtischen Honig-

---

[12]) Es kann sich wohl nur um Holzkohlen aus den in den Wäldern um Nürnberg liegenden Meilern handeln, nicht um Braun- oder Steinkohlen.

[13]) Auffallenderweise wird Hans Frei in den städtischen Ämterbüchlein und Stadtrechnungen nicht so, sondern stets »Hans Hartung« genannt. Es würde schwierig sein, die Gleichheit beider Persönlichkeiten festzustellen, wenn wir nicht einen alle Zweifel beseitigenden Ratsverlaß vom 26. Juni 1501 über die Niederlegung des Amtes als Hauswirt besäßen. Dieser lautet: Nachdem und Hanns Frey das hauswirtamt nit behalten wil, so ist erteilt solich amt Fritzen Wirtemperger, dem soldner, zu verlaßen. act. sabato post Johannis baptiste 1501. Ratsbücher Nr. 7, Fol. 167 b. Damit vergleiche man die Nürnberger Stadtrechnung für 1501/02: Hauswirt. Dedimus 50 gulden landswerung H[ans] Hartung und nachvolgend Fridr[ichen] Wirtnberger, unsern hauswirten, pro rata das vergangen jar pro salario.

Auch Lochner, der in seinen »Personen-Namen in Albrecht Dürers Briefen aus Venedig« S. 12 ausführliche Angaben über Hans Frei und die Familie Frei gibt, kennt diesen Doppelnamen nicht. Wohl weiß er aber von Freis Amt als Hauswirt im Rathaus. Fraglich scheint es auch, ob wir in dem bei Hampe, Ratsverl. I, Nr. 369 ff., 1488, erwähnten Rotschmied Hanns Frey unseren Hauswirt Hans Hartung alias Frei erkennen dürfen, wie Hampe selbst will. Beide Ämter (zumal bis 1486 des städtischen Nußmessers und Eichers) scheinen doch recht schwer vereinbar. Allerdings teilt Neudörfer mit, daß der »alt Frey«, Dürers Schwiegervater, allerlei hohle menschliche Bilder aus Kupfer trieb; die Sache macht aber nach dem ganzen Zusammenhang der Neudörferschen Erzählung mehr den Eindruck einer dilettantischen Nebenbeschäftigung, wie es auch bei seiner musikalischen und physikalischen Betätigung der Fall gewesen zu sein scheint. Lochner nennt ihn übrigens nirgendswo Rotschmied. Auch jener Hans Frey, der 1507 mit dem Nürnberger Kontingente nach Italien zog (Thausing I, S. 136), ist kaum mit unserem Frei eine Person; schon Thausing vermutet hier eine Duplizität der Namen.

und Nußmessers[14]), zugleich auch geschworenen Stadteichers, inne und bekleidete damals (seit 1487) das Amt eines Hauswirts (auch Hausvogt genannt) im Rathause. Als solcher war seine vornehmste Aufgabe — wir zitieren dabei Mummenhoff[15]) — »für den Rat und dessen Untergebene Speisen und Getränke zu liefern, dann aber hauptsächlich die Mahlzeiten und Kollationen zu bereiten und anzurichten, womit sich der ganze Rat oder einzelne Kollegien von Zeit zu Zeit des Amtes Mühe versüßten. Zu diesem Behufe war ihm sogar ein nicht unansehnlicher Vorrat zum Teil kostbarer Geräte und Geschirre anvertraut, einfache und Dubletbecher, Majölein, Hofbecher und Schalen, ferner eine reiche Anzahl silberner Gabeln und Löffeln. Auch erscheint das Zimmer der Hausvogtei mit einer besseren, ja künstlerischen Ausstattung versehen. Zur Zeit des Ausgangs der Reichsfreiheit der Stadt hingen wenigstens in dem untern Zimmer der Hausvogtei eine Reihe zum Teil wertvoller Gemälde, und nichts hindert anzunehmen, daß es auch früher für den Empfang der Herren des Rates in entsprechender Weise ausgestattet war.« Ein solcher Haus- oder Ratswirt war also Hans Frei im J. 1494. Es ist nun anzunehmen, daß er schon damals (wie sieben Jahre später, wo er es wirklich aufgab) dieses Amtes müde war und um Verleihung eines andern, sei es bequemeren oder einträglicheren Amtes (wohl schon zum wiederholten Male) gebeten hat. Darauf scheinen die Worte des Ratsdekretes zu deuten, »den Frei an das Amt kommen zu lassen«, worin eine Art Beförderung oder Erfüllung eines Wunsches zu liegen scheint. Übrigens dürfte der Rat schon damit gerechnet zu haben — was denn auch wirklich eintrat — daß die Wünsche seines Hauswirts mit dem angebotenen Amt nicht befriedigt wären, denn er bestimmte gleichzeitig, »wil das nit sein«, d. h. lehne der Frey ab, so »sol das ambt seinem aiden gelihen werden«.

Verstehen wir unter jenem Frei mit Recht Hans Frei, so könnte unter jenem Eidam niemand anderes zu verstehen sein, als eben unser Albrecht Dürer, der Schwiegersohn des Hans Frei. Also unser großer Altmeister, der eben jetzt, die Brust geschwellt von künstlerischen Plänen, sich anschickte, vom Oberrhein in die Heimat zurückzukehren, als designierter städtischer Kohlenmesser! Ist das wohl möglich? Aber wir stehen ja im J. 1494, dem wohlbekannten Heiratsjahr des Meisters, einen anderen Schwiegersohn des Hans Frei gibt es damals wenigstens[16]) noch

[14]) Aus der Zeit seiner Amtsverwaltung als Eicher und Honigmesser besitzt das K. Kreisarchiv Nürnberg noch ein amtliches Verzeichnis der in Verwahrung des Rates, d. h. seiner geschworenen Eicher, befindlichen Urmaße für Getreide, Salz, Hopfen, dann Flüssigkeiten aller Art (Wein, Honig, Öl, Bier etc.), betitelt (auf der ersten Seite): »Dise nachgeschrieben kupferin naß- und trucken (d. h. trocken) eich und maße sind in eins erbern rats beheltnus, wie dann die Georg Böckel und Hanns Hartung, gesworen eicher, angesagt haben, nemlichen . . .« (Urk. des siebenfarb. Alphabets im Kreisarchiv Nürnberg, Nr. 3737, Papierlibell in Schmalfolio von 8 Blättern).

[15]) Das Rathaus in Nürnberg, 1891, S. 69 ff.

[16]) Hanns Frei besaß noch eine Tochter Katharina. Diese heiratete aber erst lange nach 1494 Martin Zinner. Vgl. Lochner a. a. O. S. 20.

nicht . . .! Doch eine Schwierigkeit tritt uns sogleich entgegen. Jener Ratsverlaß ist datiert vom 15. März 1494, dagegen sagt Dürer in seiner Familienchronik: »und als ich im 1490. Jahr hinwegzog nach Ostern, darnach kam ich wieder, als man zalt 1494 nach Pfingsten. Und als ich wieder anheims komen war, handelte Hanns Frei mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit namen Jungfrau Agnes . . .« Also »nach Pfingsten« erst — das Pfingstfest fiel 1494 auf den 18. Mai — kam der junge Dürer wieder in die Vaterstadt zurück, wogegen jenes Dekret vom März schon von des Freis Eidam spricht. Ich glaube indessen, daß dieser Wiederspruch nicht unlösbar ist. Es ist durchaus anzunehmen, daß die Verhandlungen zwischen den beiden Vätern nicht erst nach der Rückkehr des jungen Wandergesellen ihren Anfang nahmen. Mit Recht durfte Zucker über diesen Punkt bemerken: »Von modernem Liebeswerben wußte man in jener Zeit nicht viel, aber das überaus rasche Zustandekommen der Ehe hat doch wohl zur Voraussetzung, daß dieselbe schon länger geplant war. Dazu stimmt auch, daß es nicht heißt, »da handelte mein Vater mit Hans Frei«, sondern umgekehrt, denn der erste Anstoß dürfte nach der Sitte der Zeit doch auf alle Fälle von dem Vater des Bräutigams ausgegangen sein. Eine sehr ansprechende Vermutung bringt mit dieser Absicht das Selbstporträt Dürers in Verbindung, auf dem die Inschrift steht: »»my Sach die gat, als es oben schtat««. Es stammt aus dem Jahre 1493. Trefflich paßt dazu das blaublühende Eryngium, das er in der Hand hält [17]).«

---

[17]) Zucker, Albrecht Dürer, 1905, S. 15. Nach der Rückkehr des Bräutigams dürfte es sich nur mehr um sehr äußerliche Dinge, nämlich um die beiderseitigen »Zuschätze« (Heiratsgut der Braut und Widerlegung des Bräutigams), gehandelt haben. Man vgl. dazu die Bestimmungen des ersten Gesetzes des XII. Titels der »Nürnberger Reformation« (= Gesetzbuches) von 1479: »Es ist herkommen, gewonheit vnd recht diser statt, das braut und breutigam nach irem vermügen vnd wilkür oder irer eltern, freunde oder vormund irenhalb zuschetze oder heiratgut gen einander versprechen, verschreiben vnd verbürgen vnd die [zeit] der bezalung sölicher zuschetz [ist] fünf vierteil jars etc.« Über die Höhe dieser Zuschätze und die Bürgen wurden Bestimmungen in dem sog. »Heiratsbrief« getroffen. Die Form dieser Urkunden ist ganz gleichmäßig; ich teile aus einem Nürnberger Kanzleiformelbuch (Ms. 346 im Kr.-A. Nürnberg, fol. 204) die Formel für einen solchen Heiratsbrief mit, der nach dem Vorkommen des Namens des Nürnberger Schultheißen Werner von Parsberg eben in die 90er Jahre des XV. s. fällt.

Heyratz brive.

Ich Wernher von Parßpergk, ritter, sch[ultheiß], und wir die schöffen der stat zu Nurmberg verjehen offenlich mit diesem brive, das fur uns kom in gericht E. C. und Herman N.; die sagten auf ir eide, des (recte das) sie des geladen zeugen weren umb solch sampnung und heirat, als geschehen wer zwischen N. dem P., des H. P. von Amperg sun, uf ein und der egenanten juncfrauen R. uf der ander seit, das dorumb zwischen in bederseit beredt und beteidingt wer: also das der vorgenant H. P. der obgenanten junkfrauen N. (recte R.) zu N., seinem sun, zu zuschatz geben solt 200 gulden landswerung und in erben lassen mit andern seinen kindern nach der stat recht zu Nur[nberg] oder Amberg. so soll der obgenannt E. C. dem egenanten N. und (recte dem) P. zu seiner schwester hinwiderumb zu zuschatz geben 100 gld. landsw. und sie cleiden nach eren (d. h. ihren Verhältnissen entsprechend) alles von dem irem. und welchs unter in peiten vor dem andern abging von tods wegen, so solt dem andern, das dannoch lebte, pede zuschetz verfallen sein und worden (r. werden), sie hetten leiplich erben oder nicht. hetten sie aber leiplich erben miteinander, die solten erben nach der stat recht zu Nurmberg. geschehe aber der vall an im, also das er vor ir von tods wegen ab-

Bei der immerhin großen Enge aller Verhältnisse drangen die Nachrichten über solche Heiratspläne zwischen dem heimkehrenden Goldschmiedssohn und der Tochter des Rathauswirts rasch in weitere Kreise, und wohl schon lange vor der wirklichen Heirat, ja vor des Bräutigams Rückkehr aus der Fremde galt dieser als des »Freis Eidam« und konnte auch offiziell so genannt werden, gleichwie der Vater Dürer in amtlichen Aufzeichnungen immer und immer wieder, und zwar einmal gleichfalls schon zwei Monate vor der Hochzeit [18]), als »des Holpers Eidam« bezeichnet wird. Möglich, daß auch Frei selbst in seinen Eingaben an den Rat um Verleihung eines anderen Amtes sich dieses Ausdruckes bediente und dem Rate bei Abfassung des Erlasses in den Mund legte, wenn wir nicht lieber annehmen wollen, daß der alte Dürer selbst, was recht wohl zu seiner uns bekannten väterlich liebevollen und sorgsamen Art passen würde, die Angelegenheit der Zusicherung eines städtischen Ämtleins für den heimkehrenden Sohn in die Hand genommen und sich in seinem Gesuche dieses Ausdruckes bedient hatte.

Bezüglich der Verleihung nun eines solchen städtischen Amtes an einen Maler fehlt es nicht an älteren und späteren Analogien. In den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts bekleidete der Maler Ulrich Hübsch das Amt eines städtischen Visierers oder Weinmessers [19]), sodann wissen wir, daß der von Dürer geschätzte Maler Sebald Baumhauer Kirchner (d. h. Meßner) bei St. Sebald war; als solcher erscheint er gleichfalls in den städtischen Ämterbüchlein. Der Kalligraph Alexius Birbaum und vor ihm der Glasmaler Albrecht Söldner waren Kirchner bei St. Lorenz.

Zur Würdigung jener städtischen Beamtungen eines Messers sei noch bemerkt, daß jener humanistisch interessierte Pankratius Schwenter (Bernhaupt), mit dessen Hilfe Peter Vischer der J. »viel schön Poeterei aufriß und mit Farben absetzte«, in

---

gingk, so solt sie irer peder zuschetze haben und warten[d] sein uf allem dem, das er hett und ließ. darzu solt ir volgen und werden alle ire kleider und kleinot. und was ir jedes itzunt ubriges [hette] oder furpass gewunnen uber iren zuschatz, damit so mocht[en] sie tun mit ir eins hant, tun und lassen, wie und was sie wolt[en], ungehindert von dem andern . . . und fur des obgenanten N. P. zuschatz weren purgen worden N. und N., so weren fur der vorgenanten junkfrauen R. zuschatz purgen worden N. und N. und des zu urkunde ist dieser brief mit urteil von gericht geben, versiegelt mit des gerichtz zu N[urmberg] anhangendem insiegel.

Ganz ähnlich haben wir uns den Heiratsbrief Dürers vom J. 1494 vorzustellen. Daß ein solcher (auf Pergament) vorhanden war, wissen wir aus den Verlassenschaftsverhandlungen vom J. 1530 (Thausing, S. 134).

[18]) Dürer d. Ält. feierte mit Barbara, Hieronymus Holpers Tochter, Hochzeit am 8. Juni 1467. (Vgl. die Familienchronik, Lange und Fuhse, S. 4.) Dagegen nennt ihn schon der Ratsverlaß vom 4. April 1467 (vgl. Beilage I, Nr. 6) »des Holpers aiden, Albrecht genant«.

[19]) Aufgabe der Visierer war es, den Inhalt der zum Verkauf oder Konsum kommenden Bier- oder Weinfässer von Amts wegen zu bestimmen oder zu kontrollieren, damit hiervon die entsprechende Getränksteuer (Ungelt) erhoben werden konnte. Zufällig wissen wir auch von einer künstlerischen Tätigkeit dieses Ulrich Hübsch, des Visierers, für das Hlg. Geist-Spital in Nürnberg. In der Jahresrechnung des Spitals für 1489/90 heißt es unter dem Datum: Sabato post Kunegundis (= 7. März) 1489 3½ guldin meister Vlrichen, viesirer, maler, von zwayen Enngeln zu machen, ganntz new auff die altar, darauff ye zu zeiten kirchweyhe ist.

den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts gleich Hans Frey das Amt des Honig- und Nußmessers (und zugleich Eichers) bekleidete [20]).

Vergegenwärtigen wir uns übrigens einmal des jungen Dürers Lebenslage im Frühjahr 1494, als er, nach vierjähriger Gesellenwanderung vom Vater »heimgefordert«, Türme und Mauern des Heimatstadt wieder begrüßte. Was er durch seiner Hände Arbeit im Dienste dieser oder jener Werkstatt erworben hatte, mag kaum zu seinem Unterhalt hingereicht haben; von Ersparnissen dürfte wohl nicht die Rede gewesen sein. Nun kehrte er heim als Verlobter eines Mädchens aus einer zwar nicht armen, aber doch keineswegs durch besondere Reichtümer ausgezeichneten Bürgersfamilie. Zur Übernahme oder Einheiratung in eine Meisterwerkstätte oder Eintritt in eine solche als Jungmeister war keine Gelegenheit oder Neigung vorhanden. Bis sich unser Maler eine den Unterhalt von Weib und Kind sichernde Stellung zu schaffen hoffen durfte, mochten immerhin mehrere Jahre vergehen. Sollte es da für den besorgten Vater oder Schwiegervater und den jungen Meister selbst nicht wünschenswert gewesen sein, sich eine kleine städtische Beamtung zu sichern, die fürs erste den nötigsten Unterhalt bot? Es mag dabei außer Ansatz bleiben, daß der Vater Dürer wohl unzweifelhaft bereit und auch imstande war, für den jungen Haushalt finanziell einzutreten [21]); es kann kaum das Ideal des 23jährigen gewesen sein, sich lange auf die Unterstützung des Vaters und Schwiegervaters angewiesen zu sehen. Also so sehr unwahrscheinlich ist die Sache auch von diesem Standpunkt gesehen doch nicht!

Freilich will uns die Vorstellung, Dürer im Kreise von Krämern und russigen Kohlenbrennern an der staubigen Wage des Kohlenmessers hantierend, nach wie vor recht befremdlich dünken. In der Tat kam es hierzu auch nicht. Weder der Schwiegervater Frei noch sein Schwiegersohn erscheinen in den Ämterbüchlein als Nachfolger jenes Raumsteschlein, sondern ein gewisser Kuntz Müntzer. Frei führte sein Hauswirtsamt noch bis 1501 weiter [1]), der junge Dürer aber eilte schon bald nach seiner Verheiratung südwärts [22]), jenen Gefilden entgegen, wo er von der Anschauung und Versenkung in Mantegnas gewaltiges Kunstschaffen neue Förderung erhoffte.

(Beilagen im nächsten Heft.)

[20]) Auch Schwenter wurde später Hauswirt im Rathaus. Vgl. Mummenhoff, Rathaus, S. 115.

[21]) Wir dürfen wohl annehmen, daß das junge Ehepaar zunächst seine Wohnung im Hause des Vaters bzw. Schwiegervaters Dürer nahm. Dieser hatte im J. 1475 ein Haus unter der Veste (h. Burgstraße) käuflich an sich gebracht. Thausing I, S. 42. Weniger wahrscheinlich ist eine Niederlassung bei dem Schwiegervater Frei, da dieser als Hauswirt wohl im Rathause wohnte. Diese Unterkunft junger Ehegatten im schwiegerelterlichen und elterlichen Hause war durchaus nichts Ungewöhnliches. Wir besitzen sogar Heiratsurkunden, in denen dies ausdrücklich stipuliert ist. So heißt es in einem Nürnberger Heiratsbrief aus älterer Zeit (1387), daß Jobst Tetzel seiner Tochter Anna 600 fl. zu »Zuschatz« geben soll und »solt si bede, nachdem und si beigelegen wern, ain jar in der kost haben«; ebenso solle der Vater des Bräutigams das Paar ein Jahr verköstigen.

[22]) Über ein äußerliches Motiv, das vielleicht dabei mitspielte, vgl. unten Beilage I, Nr. 27.

LITERATUR.

Erich Abraham. Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 157, VIII und 300 Seiten mit 15 Tafeln.

Die Erforschung der Nürnberger Kunst hat in den letzten Jahren erhebliche Fortschritte gemacht, und man muß sagen, daß die Entwicklung der Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch die außerordentlich sorgfältige stilkritische Arbeit E. Abrahams im großen und ganzen klargestellt ist. Darnach stellt sich das Entwicklungsbild folgendermaßen dar:

Um 1460 waren die Blicke Nürnbergs nach Flandern und Holland gerichtet. Als Begründer des neuen Stiles erscheint Hans Pleydenwurff, der kein geborener Nürnberger ist. Sein Altar im Breslauer Museum ist das erste Denkmal der jungen Kunst. Pleydenwurff sprengt die kompositionell bindenden Fesseln der Tradition, schließt sich an die Niederländer, an Bouts an, namentlich an dessen Altar in Granada, wie die Lockerung der alten, festen Umrisse und die Übernahme des braunen Vollbartkopfes auf der Kreuzigung beweisen. Steht die Breslauer Bilderreihe am ersten Anfange, so sind die modernen Errungenschaften in Pleydenwurffs Kreuzigung der alten Pinakothek zu neuen Ergebnissen verarbeitet. Pleydenwurff ist zu einer selbständigen Umprägung der vorbildlichen flandrischen Formensprache durchgedrungen. (Die von Rob. Vischer seinerzeit gefundene Künstlerbezeichnung wird mit Recht angezweifelt.) Mit guten Gründen spricht Abraham die Kreuzigung Schönborns und sein Bildnis dem Pleydenwurff ab, da beide Kompositionen keine Weiterentwicklung bedeuten. Ein anderer Künstler hat den von Pleydenwurff geprägten Typus aufgenommen, freilich mit deutlicher Anlehnung an das Münchener Bild. Nicht dieser, sondern der Meister des Hofer und Zwickauer Altares führt Pleydenwurffs Entwicklung fort. Der jetzt in den bayrischen Staatsgalerien vereinigte Landauer Altar verrät einen freieren Geist, bringt fortschrittlichere Resultate. Charakteristisch ist die sorgfältige Aufnahme des Nürnberger Stadtbildes. Auch dieser Maler hat den niederländischen Einfluß erfahren und ihn im Sinne einer halbgefälligen, halb philiströsen Sachlichkeit zu verarbeiten begonnen. Mit diesen Hauptergebnissen schließt das erste Kapitel: »Hans Pleydenwurff und sein Kreis«.

Im zweiten Kapitel: »Die Wolgemut-Werkstatt um 1460—1480« tritt Abraham mit seiner ihm eigenen These auf, die den Kernpunkt der ganzen Untersuchung bildet und die sich auf den bald nach 1462 aufgestellten Löffelholz-Altar im Westchor der Sebalduskirche bezieht. Thode hat dieses Werk in seinem grundlegenden Buche einem besonderen Künstler zugeschrieben, dem »Meister des Löffelholzschen Altares«. Abraham denkt anders. Nach seiner Meinung steht der Maler des Löffelholzaltars, als er dieses Werk malte, noch nicht auf der Höhe seines Schaffens, kennt zwar Hans Pleydenwurff, hat aber den Altar kaum in der Pleydenwurff-Werkstatt, in der er vorher tätig war, geschaffen. Vielmehr wird, »wenn man die Figuren der Darbringung vom Breslauer Altar mit diesen vergleicht, dieselbe künstlerische Individualität sofort deutlich« (S. 55). Das ist sicher: der, der diesen Altar malte, dessen Temperament für die Formung der Typen, Draperien und der Landschaft verbindlich war, ist der Maler des Löffelholz-Altares von 1462, der das Resultat seiner Jugend-

entwicklung im Hofer Altar niederlegte, dem ersten großen, vollständig erhaltenen Vertreter der neuen Epoche. Wie heißt aber der Meister der beiden Werke? Die Frage beantwortet der Zwickauer Altar (1479), der bisher allgemein als das erste Denkmal der neuen Epoche in Wolgemuts Leben galt. Abraham bezeichnet Michael Wolgemut als ihren Schöpfer. Diese Ansicht ist zwar nicht neu, ist aber in dieser Bestimmtheit noch nicht ausgesprochen und bewiesen worden. Bereits Fritz Traugott Schulz sieht in dem Meister des Löffelholzaltares »einen Vorläufer Wolgemuts, nahe an diesen heranführend«. Ich gestehe, daß im ersten Augenblick diese These gewichtige Bedenken in mir hervorrief, die aber nach reiflicher Erwägung der Reihe nach ausgeschaltet wurden. Der Löffelholzaltar ist also eine Jugendarbeit des noch befangenen Wolgemut, hat noch ältere Stilelemente, die aber nicht von dem großen Vorbild Hans Pleydenwurffs oder von den Niederländern herrühren. Sie sollen von dem Vater Valentin Wolgemut und dem Meister des Wolfgang-Altares stammen! Immerhin ist der eigentliche Lehrer Wolgemuts Hans Pleydenwurff, der ihn auf die neuen Prinzipien der Flächenfüllung und die neuen, scharfen Distinktionen in Charakteristik und Farbenbehandlung aufmerksam gemacht hat.

In dem dritten Kapitel »Die Wolgemut-Werkstatt von 1480 bis zu ihrem Ende« wird zunächst der Hallersche Altar der Heilig-Kreuzkapelle besprochen, der eine leichte Veränderung der Wolgemutschen Handschrift zeigt, dann der Altar in Feuchtwangen, eine charakteristische Werkstattleistung der achtziger Jahre.

Ein wichtiges Kapitel handelt von dem Peringsdorfferschen Altar, dem einzigen Werk Nürnberger Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, das ein Schriftsteller des folgenden Säkulums erwähnt hat. Über kein Stück der Nürnberger Quattrocento-Kunst gehen die Ansichten so weit auseinander wie über dieses. Mit durchaus überzeugenden stilkritischen Gründen werden die verschiedenen Hände ermittelt, werden die älteren von den jüngeren unterschieden, zu denen die Münchener Federzeichnung, »die Madonna auf der Mondsichel«, das Bindeglied bildet. Aber immer blickt doch die Einheitlichkeit der Werkstattleitung hindurch. Handelt es sich bei den beiden inneren Bilderreihen des Altars um das einfache Problem des Ineinanderarbeitens zweier Künstler bei durchgehender Abhängigkeit des zweiten, so wurde die Folge der Veitsbilder in der Hauptsache der vielköpfigen Werkstatt überantwortet. Der 50 jährige Wolgemut hat jetzt unter seinen Hauptgehilfen neben Wilhelm Pleydenwurff auch einen jungen Künstler, der unbekümmert um festgefügte Werkstatttraditionen auf neuen Bahnen wandelt. Diese selbständige Künstlerpersönlichkeit ist, wie Heinz Braune bereits vermutete, der jüngere Rueland Frueauf, der 1501 die Klosterneuburger Tafeln bezeichnete. Vom Peringsdorfferschen Altar führt der Weg zu den größten deutschen Holzschnittwerken des Jahrhunderts, dem »Schatzbehälter« von 1491 und der 1493 zuerst lateinisch veröffentlichten, umfangreicheren »Weltchronik«. Neben Michel Wolgemut steht als Mitarbeiter Wilhelm Pleydenwurff, wie die Chronik selbst berichtet. Ihr Zusammenarbeiten macht im wesentlichen das Holzschnitt-Oeuvre aus. Eine Anzahl der großen Blätter in der »Weltchronik«, vor allem das Titelblatt, sind Schnittübertragungen genauer, originalgroßer Wolgemutscher Entwürfe.

Der Wolgemutsche Stil wird im einzelnen ziemlich gut von Abraham analysiert. Es wird dargetan, worin die Blätter Pleydenwurffs von allem Anfang an sich von denen des Wolgemut unterscheiden, wie namentlich die Verteilung von Hell und Dunkel bei beiden prinzipiell verschieden ist, und wie Pleydenwurffs Geschmack mehr auf das Große geht. Beide verkörpern in sich den ganzen Unterschied zweier Künstlergenerationen. Pleydenwurff bekennt sich in seiner Zeichentechnik als der Jüngere und hat auch einen anderen Holzschneider mit Vorliebe herangezogen. Sie sind nicht die einzigen Meister des Holz-

schnittwerkes. Es treten noch andere auf den Plan, deren Arbeitsleistung im einzelnen noch nicht untersucht ist.

Ein Jahr nach Vollendung der Weltchronik kehrt Dürer aus Italien zurück. Wolgemut hat das 60. Lebensjahr überschritten und nicht mehr die Kraft, die Zeichen des neuen Stiles zu deuten. Wohl finden sich bis in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts noch Altäre und Tafelbilder in der alten Manier, Alterswerke in jedem Sinn mit den Merkzeichen senilen Marasmus', Alterswerke, die aus der Werkstatt selbst herauswanderten oder dem Kreise Wolgemuts anzugliedern sind.

Endlich »IV. Die Künstler. Stammescharaktere Nürnberger Malerei«, für mich das wichtigste Kapitel, mit einigen brauchbaren Ansätzen zu einer Systematik der altdeutschen Kunst! Ich freue mich über den Inhalt des Satzes wie: »Den Franken liegt eine andere Schwere im Blut als den Alemannen und den Bayern.« An dieser Stelle möchte ich nicht auf die gewonnenen Prinzipien eingehen — es sind nur wenige —, auch nicht auf das, was zusammenfassend über Hans Pleydenwurff, Wolgemuts Jugend, Reife und Stillstand, über Wilhelm Pleydenwurff und Wolgemut neben Dürer gesagt ist.

Der Anhang gibt einen Überblick über die Literatur, enthält Bemerkungen zu der Architektur und Plastik, den Wandgemälden und der Bildwirkerei. Ich vermisse die Nürnberger Tafelbilder im Forchheimer Museum und die Handzeichnungen im Archäologischen Nationalmuseum zu Madrid. Der Stil Abrahams ist noch wenig ausgereift, klingt manchmal arg romanhaft. Wenn er Ausdrücke wie »verhübschen« (S. 31), »Mildigkeit« (S. 84), »sanft gestillte Erzählungsweise« (S. 146), »intentionieren« (S. 173), »Versteilerung der Bildproportionen« (S. 143) und »Versteilerung des Formenmpfindens« (S. 204) anwendet, so heißt das doch der deutschen Sprache übel mitspielen.

Leider reicht das Abbildungsmaterial nicht aus, und es ist technisch ungenügend. Es fehlt ein Sammelwerk, das die Nürnberger Malerei in einwandfreier Form unter Beigabe eines kurzen Begleittextes darstellte. *Hugo Kehrer.*

Michelangelo und das Ende der Renaissance von **Henry Thode.** III. Band, 1. und 2. Abteilung. Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1912. XIV u. 772 S. gr. 8°.

Hiermit schließt das große Erbauungsbuch über den »divino«, d. h. hier im ursprünglichen Wortsinne, den »Heiligen« unter den Künstlern. Im Zeichen der Schopenhauerschen Verneinung des qualvollen Weltwillens, der Gobineauschen Renaissancedramatik und Rassenmetaphysik, des Sabbatierschen Franz von Assissi — und last not least — des Meisters der Weihefestspiele von Bayreuth ward es konzipiert. Das Evangelium vom Künstler-Heiland Michelangelo hatte der französische Attaché auf die dunkle Folie seiner moralischen Weltuntergangsbilder aus Burckhardts damals neuer »Kultur der Renaissance« gezeichnet. In Thode hat es seinen weitschichtigen Exegeten und Dogmatiker, seinen Kirchenvater gefunden. »Die von der üblichen abweichende These«, die Thode »in seinem Buche über Franz von Assisi aufgestellt und in der Einleitung zum zweiten Bande des vorliegenden Werkes begründet zu haben« sich (S. 26) rühmt, nämlich die von einer christlich (im 13. Jahrhundert) bestimmten und germanisch ausgestalteten Renaissance, beherrscht in der eigentümlichen Anwendung auf den Nachweis einer »Vorherrschaft der Plastik im Mittelalter« auch hier die Einleitung. Dieser Nachweis dehnt sich natürlich alsbald auf die »Vorherrschaft der Malerei« in der »in einem anderen umfassenderen Sinne so zu bezeichnenden« Renaissance aus. Er gipfelt in der Darlegung eines heroischen Ringens und tragischen Unterliegens des

als Plastiker in eine solche Konstellation hineingeborenen Künstlers, »der furchtbaren Klage einer am Leben verzweifelnden und das Leben verurteilenden, von unendlichem Leid durchbohrten Seele« (S. 524), die nichts anderes meißeln konnte, als ihr eigenes Leid. Michelangelo bedeutet in seiner Erkenntnis des Mißverhältnisses, »in welchem die plastische Kunst zu den Forderungen der christlichen Seele steht«, als »Märtyrer der Kunst« zugleich »das Ende der Renaissance« (S. 727). Allein »das Jahrhundert, dessen größte Erscheinung im Süden die Michelangelos war, ist das Jahrhundert Luthers. Wie einst im dreizehnten die Reform des Franz von Assisi, als geistiger Gehalt einer sozialen Bewegung, die Kultur der Renaissance ins Leben gerufen, so erzeugt die Reformation (vom 16. bis zum 19. Jahrhundert! S. 27) die neue Kultur« — und die neue Kunst.

»Wird man, unserer Einleitung eingedenk, auch dies letzte Wort verstehen? Für ein Seelenleben von einer Tiefe und Erregbarkeit, wie es Michelangelo durch seine Zeit und seinen besonderen Genius in der Plastik auszudrücken gezwungen war, gab es fürderhin nur eine Ausdrucksmöglichkeit, die ihm voll entsprach, weil sie unmittelbar, nicht vermittelst äußerer Erscheinung die Seele kundgibt: die Kunst Bachs, Beethovens und Richard Wagners.

Michelangelos Kunst, die uns das Geheimnis der Renaissance offenbart, ist zugleich die in Stein und Farben verkündigte Weissagung auf die kommende Erlöserin germanischer künstlerischer Sehnsucht: die Musik!«

Diese These biographisch im einzelnen zu begründen, ist jetzt endlich die Aufgabe der vorliegenden beiden Halbbände über »den Künstler und seine Werke«. Ausschließlich diesem Zwecke sollen sie dienen. Für alles speziell Kunsthistorische und -kritische, verweist der Verf. auf seine kritischen Untersuchungen über Michelangelos Werke (1903). Es soll das Nirwana der christlichen Kunst »in fünf Akten« dargestellt werden (S. 144). Denn das ist das Problem von Michelangelos Kunst: »das Problem der christlichen Plastik überhaupt«. Es »darf nun — ohne Befürchten eines Mißverständnisses (?) — durch die Antithesen Leib und Seele, Mythus und Mystik, Typus und Charakteristik, Stil und Naturalismus, Schönheit und Ausdruck gekennzeichnet werden« (S. 51). »Des Meisters Mythus (d. i. die christliche Bildkunst) gelangt aus Leidenserkenntnis zur Verneinung des Lebens und damit zur Verneinung auch der plastischen Veranschaulichung der Welt« (S. 143). »Der christliche Todesgedanke in ungeheurem Ringen mit dem Lebensideal der Antike wird Herr!«

Ein Vorspiel, offenbar »die Jugendjahre« (bis Anfang des 16. Jahrhunderts), soll »die Vorherrschaft der Antike« darstellen: 1. »Die Aufnahme des antiken Geistes« in der Schule des Gartens von S. Marco und im Mediceerkreise (1488—1494) wird auch auf die »Madonna an der Treppe« ausgedehnt, deren »wesentlich stilbildendes Element der Antike entnommen ist«: »tektonische Geradlinigkeit des Aufbaus und kubische Bestimmtheit der (»überhohen, schlanken«) Gruppe«. 2. »Die Neugestaltung des antiken mythologischen Stoffes in naturalistischem Sinne« (1495—1500) — d. h. im Sinne modernen impressionistischen Naturalismus gewiß mißverständlich — eindringenden Naturstudiums und starken seelischen Ausdrucksbedürfnisses wird schon unter 1. durch das Kruzifix von S. Spirito angekündigt. Im gedrehtwandelnden Giovannino ist die »Durchbrechung des strengen plastischen Stilgesetzes, die Donatello geweissagt hatte, entschieden«. »Wie der Kanon des Polyklet für das (gesammte?) Alterthum«, wirkt er »als Bekenntnis modernen künstlerischen Geistes«. Aber »dem Schönheitsbedürfnis des von der Antike Belehrten muß der christliche Gedanke weichen«. An Johannes' Stelle tritt ein »antiker Hirt, der seine Naschsucht (im Honighörnchen! Heuschrecke kommt nicht in Betracht) befriedigt« (S. 101). Ebenso »verherrliche« der sehr

eindeutig bewegte Bacchus lediglich antik »die Sinnenwonne des Daseins in freiem Naturwalten« (S. 118). Der Londoner Eros (nicht Apollo!) — natürlich trotz Apulejus »auf Psyche anlegend« (vgl. Monatsh. f. Kw. I 823) — mit »etwas von Michelangelos eigener Physiognomie« »kündigt an, er wolle nun in seinen Werken ganz er selbst sein« (S. 120). Nur beim Adonis verrät der Verf. (in mysteriöser Hindeutung auf die Mediceerkapelle) etwas von dem »tieferen Sinne«, der diesen Jugendgebilden biographisch (Kentaurenschlacht!) in ihrem Kreise erst die rechte Stelle gibt. In der von Alois Grünwald erneuten kritischen Frage über die zweifelhaften Jugendwerke verhält sich der Verf., wie durchwegs, mehr als positiv. Er vergrößert im Gegenteil im weiteren Verlauf mit Vorliebe Michelangelos Besitzstand durch Streifzüge auf das Gebiet von ihm abhängiger Meister (Sebastianos). Das Dilemma, das gerade diesem Biographen sich bei seinem Helden zwischen solcher Einwirkung der Antike und »offener Parteigängerschaft für Savanarola« hier auftut, soll die 3. Szene des Vorspiels vermitteln: »Die Einwirkungen des antiken Ideals auf christliche Vorstellungen«. Die Pietà ist »das erhabene Denkmal, das Michelangelo Savanarola gesetzt« — »im Geiste der antiken Schönheit« (S. 123, 126). Ebenso zeigt die Brügger Madonna »griechischen Geist und Stil«. Ihr Kind, das mit »Kinderlachen den trüben Dunst der Niederungen menschlichen Daseins zu verscheuchen scheint« — der »ernste Knabe« Wölfflins! — »entlehnt seine vollen Formen dem schlafenden Amor«, der verlorenen Antikenfälschung (S. 130 f.). Dieser wird für die sichtlich schwer geopferte Langesche Anwärterin in Turin mindestens das antike Modell in einer Statue des † Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este in Wien zugesprochen (S. 108).

Das fünfaktige tragische Thema, »die Schöpfung einer neuen antikisch-christlichen Mythologie«, wird nun in den fünf Kapiteln des zweiten Abschnitts in zwei Abteilungen durchgeführt. In der ersten gibt das Leitmotiv des Ganzen, die von Justi sogenannte titanische Tragödie des Grabmals Julius II., den Ton an. Die mächtigen ersten Impulse zur neuen »Gestaltung des antiken heroischen Ideales« in der Madonna (Manchester, Pitti, Taddei, Doni), im »Heldenjüngling« (David, Schlacht bei Cascina) gemahnen in »männlichen Charaktertypen wie dem Mathäusblock der Florentiner Akademie bereits an »die furchtbare Heerschar des jüngsten Gerichts« (S. 201). Das Antike und Christliche in ihnen verquickt sich (2. Kap.) in der Allegorie des Juliusgrabs. Ihr Platonisches »Schauen und Schaffen des Schönen« erreicht in den beiden Danteschen Figuren der Rahel und Lea seine »antikische« Vollendung im christlichen Geiste (S. 292). Auch Raffaels von Montelupo Madonna und Sibylle darüber werden hier zu Kronzeugen von des Meisters »hohem Schönheitsgefühl«. Der Prophet und der Papst Tommasos sind freilich nicht zu retten. In der »Riesengestalt des zornigen Moses«, dessen Beurteilung als Ideal der Vereinigung der vita activa und contemplativa im Florentiner Platonikerkreise n i c h t berücksichtigt wird, in den vier an den Fels geschmiedeten Bobolisklaven (jetzt in der Akademie) verkörpert sich das Schicksal des titanischen Werkes. Im Moses, »dem Mann der zugreifenden Herrschergewalt«, »überwand Michelangelo« noch einmal dieses Schicksal, das im tiefsten Grunde nicht aus äußeren, sondern inneren Verhältnissen stammt: dem »Widerspruch« zwischen der »christlichen Anschauung« von den »inneren Gewalten des Wollens, des Fühlens, des Denkens« und der »antikisch anmutenden« »sich überwältigend vordrängenden Leiblichkeit« ihrer plastischen Verkörperungen (S. 407—409). »Er schuf, seinem plastischen Genius gehorchend, ein mythisches Geschlecht denkender Titanen. Die tiefbegründete volkstümliche Sage von »dummen Riesen« (Fafner und Fasolt?) gewaltsam unterdrückt, mußte einer solchen von Giganten, die der Geist erleuchtet, Platz machen.« Im Zusammentreffen des Griechen in Michelangelo mit »dem alttestamentarischen Mythus« der Decke der Sixtina

erlebt also unsere Tragödie ihre Peripetie. »Der agonale Grieche im Dienste des christlichen Mythus! Begreift man nicht — ich spreche gleichnisweise — sein Sinnen, seine Schwermut, seinen Unmut?« (S. 394).

In diesem Abschnitt wird es freilich am fühlbarsten, wie ohne feste Anhalte an der für den Künstler in Betracht kommenden geistesgeschichtlichen Tradition das einheitliche und (so weit es im Menschlichen angeht) widerspruchslose Verständnis dieses vielverzweigten bildlichen Ideenkosmos erschwert wird. Wie ihn das bestgemeinte eigenmächtige Aufstellen bloß neuer General- und Spezialdeutungen zum Chaos stempelt! Ich verweise nur auf das die Firmaments- und Versöhnungslehre pessimistisch außer acht lassende Kapitel über den Grundgedanken (III 1) und auf die wunderliche Erklärung der Handgeste des Jonas gegen Justi (S. 360 f.). Bei den Lünetten u. a. enthält sich wenigstens der Verf. jeder Deutung und beschränkt sich auf Beschreibung und Konstatierung der Effekte.

Etwas mehr von der unumgänglichen Berücksichtigung der den Künstler unmittelbar berührenden Lehre seines Zeitalters ist in den beiden letzten Kapiteln (IV und V) vom 2. Halbband ab zu spüren. Die platonistische Deutung ist bei den Mediceergräbern zum mindesten für die nächsten Beziehungen des »Tätigen« und »Kontemplativen« gegen die karnevalistische angenommen. Für das Jüngste Gericht wird Hymnik und sogar (S. 572 Feo Belcari) ein Stück geistlicher Volksdramatik herangezogen. Die gerade hier nach des Ref. Nachweis an unrechten Orten unrichtig wuchernde, prinzipiell Danteske Interpretation wird für eine prinzipiell hymnische nach den Chören der Heiligen (S. 574 ff.) eingetauscht. Fraglich genug mag manchem Fachgenossen auch diese Übertragung — des ordo der alten Dominikanerkunst (z. B. der spanischen Kapelle in S. Ma. Novella) nach dem Verf. vermittelt durch seine Signorellische Reduktion in Orvieto! — auf Michelangelos künstlerisches Denken vorkommen. Immerhin wird auf diesem Grunde ein methodischer Versuch gemacht, weiter in die Gestaltenfülle des geheimnisvollen Gemäldes einzudringen.

Gleichwohl läßt sich der Verf. dadurch nicht in seiner einmal eingeschlagenen tragisch-dramatischen Marschroute beirren. Das IV. Kapitel, mit den Mediceergräbern andere anscheinend nichts weniger als tragische Werke (Leda mit dem Schwan, »das Feierliche eines großen Naturvorgangs«[1]), Ganymed, Kinderbacchanal, Windsor-Schützen[2])) umfassend, läßt darüber keinen Zweifel. »Die Heldenapotheose und der kosmische Mythus« lautet der IV. Akt der Tragödie. Die Ausgestaltung der Mediceerkapelle nach der Platonischen Lebenslehre war — »nur ein Problema«. »Formal betrachtet«, ist allerdings platonisch »der Sieg der Plastik über die Architektur entschieden«. Aber »das früher darin herrschende religiöse Element verschwindet und wird durch das heroische, kriegerische ersetzt«. »Das nun behandelte ist demnach die Trauer um einen Helden. An die Stelle der Lebensidee, die in der zweiten Phase herrschte, ist die Todesidee getreten« (S. 428 f.). »Und steht es nicht mit unsichtbaren Lettern über dem Eingang zu diesem Raum:

Nichts anderes kann ich meißeln, als mein eignes Leid?« (S. 526).

Im V. Kapitel, »Die Christusdarstellungen und das Jüngste Gericht«, »erfahren wir nun, wie dieser Dulder zum Richter der Welt wird«. Die Katastrophe ist überschrieben »Das Neue Testament in mythischer Auffassung«. Eine dem Ref. dunkel gebliebene christologische

---

[1]) Diese Schöpfung, die zu verstehen man erschauernd sich selbst zu höchster Auffassung des großen Mysteriums der Welt aufschwingen muß, gehört zum größten, was Michelangelo, was die Kunst aller Zeiten hervorgebracht hat! — (S. 485.)

[2]) Sind sie deshalb in der Abbildung so unstatthaft dunkel ausgefallen?

Ausführung über den plastischen Mißgriff des Auferstandenen in S. Ma. sopra Minerva, der gerade als solcher »nicht ein ursprünglich mythischem Leben, sondern geschichtlicher Zeit angehöriger Mensch« genannt wird (S. 538), eröffnet »den unwiderleglichsten Beweis .. für die Unvereinbarkeit des antiken Schönheitsideales mit der christlichen Idee« (S. 536). Zwar in den Entwürfen für Fra Sebastianos Gemälde, in deren Aufdeckung Vasaris »on-dit« zur völligen, das Höchste in Michelangelos Schaffen repräsentierenden Gewißheit wird, »erscheint uns der Versöhner noch in seiner irdischen Laufbahn« (S. 540). Michelangelo (der sich dazu nicht bekennen will!) und nicht Sebastiono »trug den Sieg über Raffael davon« (S. 548, vgl. 552). Aber im Richter der Sixtina spricht er es offen aus: das Jüngste Gericht ist eine gewaltige, aber entsetzliche Vorstellung, gegen welche ein edles Gefühl schaudernd sich wehrt .... Erschreckt nicht vor des Meisters Werk, sondern vor dem Mythus selbst! Gewahrt, wie unvereinbar mit der neutestamentarischen Gewißheit von einem Christus, der in Liebe die Welt mit dem himmlischen Vater versöhnt, das alttestamentarische Amt der Rache, das ihm hier zugewiesen ist, erscheint!..... Die Kunst des Genius macht das Verborgene offenbar. Indem sie den Gehalt des Dogmas mit vollster Deutlichkeit enthüllte, vollzog sie, ohne daß dessen der Schöpfer des Werkes sich selbst bewußt ward, an dem Dogma selbst das Gericht« (S. 607—609 sp.). .....Der tiefe Widerspruch zwischen der christlichen Idee und dieser, doch in den christlichen Glauben als Dogma aufgenommenen Vorstellung eines leiblichen Fortlebens im Jenseits, ist der Widerspruch zwischen dem Mystischen und dem Mythischen...... Die holde Täuschung ..... des Kompromisses zwischen der Vorstellung des auferstehenden Fleisches und der Idee der Geistigkeit der Seele ward von Michelangelo zerstört. Er machte Ernst mit der Auferstehung des Fleisches und enthüllte den rein mythischen Charakter dieser Idee. Erst hierdurch erhielt der Vorwurf seine künstlerisch vollkommene Gestaltung, zugleich aber eine Ausprägung, welche der christlich Empfindende, dem jener Widerspruch verschleiert blieb, als heidnisch und anstößig dem Maler zum Vorwurf machte, statt das Heidnische in dem Dogma selbst zu finden und dieses dafür verantwortlich zu machen« (S. 599 ff.).

»Was er geschaffen, wir sagten es schon, gehört nicht dem hellen Tageslicht griechischer Schönheit und nicht der Nacht christlichen Empfindens, sondern einer zwischen beiden Licht und Dunkel verbindenden Dämmerung an...... Es kam bis zur Vernichtung des künstlerischen Wollens. Vom Tage sich abwendend, suchte er die ungestillte Sehnsucht der Seele, die Nacht« (S. 610).

Die auffallend hart beurteilten Gemälde in der Capella Paolina und die als »trauriges, verkümmertes Stückwerk« (S. 690), als »unverbesserliche Unzulänglichkeiten« (S. 696) vorgeführten beiden Pietàs seines hohen Alters bedeuten nun den débacle, mehr »das Gericht« des Meisters über seine Kunst. »Der Jammer des Mitleidens wird zur Klage um ihre Ohnmacht.« »Der Leidensweg ist durchmessen: der erhabene Tageswahn einer Wiedererweckung der antiken Schönheit in christlichem Geiste ist verflogen.... Galiläer, du hast gesiegt!« Doch nein! Bald darauf heißt es wieder: »Malerei, du siegst!« Das Kapitel »Das letzte Wort: die Madonna«, für das die Venustische »Verkündigung« in der Lateranischen Sakristei und die Condivische »Epifania« in der Casa Buonarroti wiederum die authentisch Michelangioleske Unterlage bilden, eröffnet uns: »In jener gegenseitigen Durchdringung des Mythischen und des Mystischen, welche, im Gegensatz zum Ringen des Plastikers, von der Malerei, dank ihren Ausdrucksmöglichkeiten, ohne Kampf erreicht ward: zur Verdeutlichung des Wunders und des Wesens des Christenthumes in der Madonna .... gelangt .... Michelangelo .... aus einer noch einmal sich geltend machenden künstlerischen Notwendigkeit..... Auch er verkündet als letztes, was er der Welt zu sagen hat, als den Kern der modernen

christlichen Weltanschauung: den Glauben an das Ewig-Weibliche!« (S. 706 f.). Der Wagnersche Schluß des Ganzen: »Die Sonne versinkt, das goldene Licht erbleicht, die Dämmerung bricht herein. Der Wirklichkeit entrückt wird die Peterskuppel (das gesamte Äußere des Kreuzschiffes und Chores, bis in alle Details hinein, ist seine Schöpfung; nicht allein die Kuppel!), wird das Leben des Meisters, der sie geschaffen, wird die Renaissance, die in ihm gipfelte und mit ihm starb, zum Traumgesicht« (S. 723).

Wir haben uns auf eine getreue Wiedergabe dieses heute ja ebensowenig auffälligen, als für die große neuere Bildkunst (nicht bloß die Plastik!) sehr herabstimmenden Gedankenganges beschränkt. Wir ertragen seine Widersprüche im allgemeinen, z. B. hinsichtlich einer »vorherrschend plastischen Kultur« des Mittelalters. Wir bedauern nur seine tatsächlichen Lücken z. B. hinsichtlich der Symbolik des nackten Körpers und Unstimmigkeiten, z. B. über die »christliche Verurteilung des Leibes« (S. 600). Von den frühesten Kirchenvätern an wurde eben diese Verurteilung oft genug als Konsequenz des platonischen Manichäismus in ihren unheilvollen Folgen bloßgestellt und als nicht schriftgemäß verurteilt. Jedoch gegen Identifizierung dieses modernen Gedankengangs mit dem der biblischen Kunst wie mit dem Ideenleben Michelangelos möchten wir Einspruch erheben. Auch nicht im allgemeinen, sondern — am späten Schluß — lediglich an einem Besonderen. Es sei dies des Verfassers Erklärung des »bisher kaum beachteten Werkes«, das er als »das letzte Wort« des Meisters; »was er der Welt zu sagen hatte«, ja »als den Kern der modernen christlichen Weltanschauung« (S. 707) betrachtet wissen will. Es ist der Karton des »Epifania« im Printroom des British Museum, in einer »nach des Meisters Angaben« (? S. 705) vervollständigten Kopie von Condivi in der Casa Buonarroti. Der Verf. nimmt dies Bild, dessen Zuweisungsfragen wir hier dahingestellt sein lassen, als eine Verstärkung der Dreikönigsbildidee durch einen vorn hinzugetretenen Propheten (Jesaias) und ein hinten hinzugefügten Paar, das er für »eine Sibylle — und Plato zu halten geneigt ist«. Er nimmt es »in dem alten Sinne der Offenbarung Christi als des Gottessohnes vor den Heiden überhaupt«: als deren moderne Umdeutung im »Glauben an das Ewig-Weibliche«. Nun sind aber Handbewegung und Miene des antik gewandeten herkulischen Mannes vorn nicht die eines auf die heilige Familie Hinweisenden, sondern mit ihr eifrig Debattierenden. Die Haltung der sonst fast finster blickenden Madonna ist nicht die der auf Joseph als den Träger des Davidstammes Hinweisenden (S. 705), sondern im Gegenteil der ihn Zurückschiebenden, wobei Joseph im Einverständnis mit ihr den Finger auf den Mund legt. Diese sichtliche Betonung des Geburtsmysteriums soll durch die zwei hinzugefügten orientalischen Personen (Joachim und Anna) im dogmatischen Sinne der 'immaculata conceptio' wohl nachdrücklich verstärkt werden.

Der Kenner des Zeitalters wird nicht lange im Zweifel bleiben, daß wir es hier mit einer antihäretischen (gegenreformatorischen) Demonstration zu tun haben. Ein antiker Philosoph hat die gleichgültigen drei Könige, von denen einer geradezu den Eindruck des Schlafenden macht, in den Hintergrund geschoben und bestreitet im schärfsten Gegensatz zu ihrer Aufgabe der heiligen Familie das Christnachtwunder. Ihm antwortet die Madonna in der oben angedeuten Weise, indem sie zugleich ihr zu ihren Füßen schlafendes Kind am Wickelband so in ihren Schoß zurückzieht, daß dadurch der Eindruck ihrer Antwort im Geiste des Tridentinum vollständig wird: An der Verehrung meiner (jungfräulichen) Geburt hängt die des Christkindes. Zum Überfluß unterstützt dies noch die Gebärde des rechts im Bilde neben ihr auftretenden kleinen Johannes.

Wie des Verfassers Deutung sich zur tatsächlichen Idee dieses Bildes der »Epifania« verhält — d. i. nämlich die Sichtbarwerdung des Mysteriums der Gottmenschheit (»la chiara

vista della prima virtù« Dante, Paradiso 13, 79 f.) —, so etwa mag sich seine moderne Auffassung vom Ideenleben Michelangelos und der christlichen Kunst zu diesen Geistesmächten selbst verhalten.

München. *Karl Borinski.*

Andrea Moschetti, Dell' influsso del Marino sulla formasione artistica di Nicola Poussin. Roma 1913.

Untersuchungen über den Zusammenhang der literarischen und der künstlerisch-bildnerischen Strömungen einer Epoche sind in der neueren Kunstforschung, die sich mehr für formale Probleme interessierte, vielleicht etwas allzusehr vernachlässigt worden. Besonders gilt dies für die späteren Zeiten der Entwicklung, für die Zeit des sogenannten »Barock«, in der allerdings die Richtungen vielgestaltiger und komplizierter, die Fäden wirrer und unübersichtlicher werden. Überall wird es mehr darauf ankommen, die fast unwägbaren Wechselbeziehungen allgemeiner Natur, die im tiefsten Boden gemeinsamer künstlerischer Bedingtheit wurzeln, aufzudecken [1]), als äußerliche Übereinstimmungen festzulegen: daß ein Dichter eine oder mehrere Strophen auf Grund eines Gemäldes oder einer Skulptur geschrieben oder — der häufigere Fall —, daß ein Künstler sein Werk auf Grund einer poetischen Beschreibung nachahmend gebildet oder umgesetzt habe. Doch darf auch diese mehr philologische Betrachtung nicht unterschätzt werden, denn sie liefert den Beweis für den engen Zusammenhang und damit — nach Umständen — die Grundlage für den Nachweis tieferer Wesensverwandtschaft.

So ist es sehr verdienstlich, wenn für die noch so wenig durchforschte Zeit des Hochbarocks derartige Beziehungen zwischen dem bedeutendsten und gefeiertsten Dichter der Epoche und einem ihrer größten Künstler, dem Hauptvertreter einer bestimmten und wirkungsreichen Richtung, gezeigt werden. Diesen Versuch hat der Professor an der Universität Padua Andrea Moschetti unternommen, indem er den Einfluß erörtert, den Giovanni Battista Marino, der bekannte Cavaliere Marino, der Dichter des »Adone«, der »Sampogna«, der »Strage degli Innocenti« und vieler anderer Werke lyrischen, idyllischen, epigrammatischen Inhaltes, der Begründer und Anreger einer ganzen Schule von Dichtern in Italien, Frankreich, Deutschland auf die Werke von Nicolas Poussin geübt hat.

Die Verknüpfung der beiden Namen lag besonders nahe, da den Berichten der Biographen zufolge (zumal des durchaus glaubwürdigen Bellori) Marino in dem Leben des noch jugendlichen Poussin eine entscheidende Rolle gespielt hat. Marino, der sich nach einem ziemlich bewegten und abenteuerlichen Leben im Beginn der 20er Jahre des 17. Jahrhunderts auf dem Gipfel seines Ruhmes von Ehren und Gunstbezeugungen überhäuft am Hofe der Maria de Medici in Paris befand, war auch als Amateur, Sammler und Freund der Malerei und Skulptur bekannt. Seine »galleria«, die eine Reihe von Epigrammen über Werke der bildenden Künste enthält (erschienen 1620 in Venedig), ist ein unmittelbarer Beweis dafür. So wurde er auf die Begabung des damals noch jugendlichen Poussin aufmerksam, der, nach allerlei Irrfahrten wieder nach Paris zurückgekehrt, sich bei einer Konkurrenz ausgezeichnet hatte, und nahm (etwa 1623) ihn, den vom Schicksal wenig verwöhnten, in sein Haus auf. Durch ihn wurde es Poussin ermöglicht, seinen heißesten Wunsch zu

[1]) So hat Woelfflin (Renaissance und Barock [2] S. 62) auf den Unterschied einer Ariost- von einer Tasso-Strophe im Klang wie im Aufbau hingewiesen, um die veränderte Stimmung der künstlerischen Gebilde des beginnenden Barocks im Gegensatz zu denen der Renaissance zu illustrieren.

erfüllen: nach Rom zu kommen — die entscheidende Wendung in seinem Leben. Aber darüber hinaus sind auch künstlerische Beziehungen festgelegt. Marino gewährte dem Maler nicht nur Hilfe und Zuflucht, gab ihm späterhin Empfehlungen nach Rom an den Barberini-Kardinal; er zog ihn auch selbst als aktiven Mitarbeiter in seinen Kunstkreis, er gab ihm den Auftrag, Illustrationen zu seinem größten in Erscheinen begriffenen Werk: »Adone« herzustellen. »Durch den vertrauten Umgang mit Marino«, sagt Bellori, »lernte Poussin, dessen Geist schon die Beispiele, die ihm die Stiche nach Raffael und Giulio Romano gaben, erfüllten, den Reiz und die Zier der »colori poetici« kennen (d. h. der dichterischen Bilder), die durchaus entsprächen den »colori della pittura« und die Poussin von dieser Zeit ab immer gepriesen und in seinen Kompositionen verwandt hätte«[2]).

Es hätte somit nahe gelegen, diese Zeichnungen für Adone, die teilweise noch heute in der Kgl. Bibliothek zu Windsor erhalten sind, zugrunde zu legen, um an einem gesicherten Beispiel zu sehen, in welcher Weise Poussin in seiner frühen Zeit poetische Eindrücke in lineare umsetzt, was er aussucht und was er wegläßt; man hätte — vielleicht — daraus ein gewisses Bild seines Verhältnisses zu Marinos Kunst in jener Periode gewonnen. Der Verfasser hat darauf verzichtet[3]). Er versucht in einem allgemeinen Teil, die künstlerische Wesensverwandtschaft Poussins mit Marino klarzulegen oder besser gesagt, die generelle Beeinflussung, die Poussins Kunst durch die Bekanntschaft mit den Dichtungen und Anschauungen Marinos erlitt; die enge Beziehung sucht er in einem zweiten Teil durch eine große Anzahl von Beispielen zu belegen, in denen Poussin mitunter bis in Einzelheiten hinein dem poetischen Text Marinos gefolgt wäre. Es sei mir erlaubt, zunächst hier den speziellen Teil, die Beispiele, auf ihre Beweiskraft hin zu untersuchen.

An sich schon wird es nicht immer leicht sein, festzustellen, ob ein Maler einen bestimmten Text zugrunde gelegt hat, da ihm (wenn er nicht rein illustrativ sich unterordnet) Umsetzungen nach Belieben erlaubt sind und Auslassungen auch inhaltlich wichtigerer Momente aus formal-künstlerischen Erwägungen noch kein negatives Verdikt fallen lassen dürfen (wie Moschetti richtig bemerkt). Noch schwieriger ist es aber, einen sicheren Zusammenhang festzustellen — und nur ein solcher hat wissenschaftlichen Wert —, wenn die gemeinsamen Themen gewissermaßen in der Luft schweben, Gemeingut einer bestimmten Epoche oder eines Kreises sind. Und dies ist bei mehreren der angeführten Vorwürfe der Fall: — Das Thema »Rinaldo und Armida« hat Poussin mehrfach beschäftigt: er zeigt, wie Armida den Dolch gegen den schlafenden Rinaldo zückt, wie sie, der Rache vergessend, sich über ihn neigt und wie sie ihn mit Hilfe von Putti in feierlichem Zuge fortträgt. Aber auch Maler aus der Carracci-Schule haben dieses Thema aufgegriffen, denn es ist vielleicht die berühmteste und anziehendste Episode aus Tassos großer Dichtung. Auch Marino hat die Stelle benutzt (wie er überhaupt häufig Tasso paraphrasiert), und zwar im Adone (Canto terzo), nur daß es sich hier um Venus handelt, die den schlafenden Adonis sieht. Nun hätte sich Poussin — Moschetti zufolge — in dem Dulwicher Gemälde »Rinaldo und Armida« nach

[2]) Die weitergehenden Angaben des G. P. Passeri (Vite dei pittori 1772 p. 348), daß Poussin einiges für die »galleria« des Marino gearbeitet und alle Fabeln des Adone gezeichnet habe, sowie der allgemeine Schlußsatz scheinen mir weniger glaubwürdig als die Notizen Belloris.

[3]) Wie er schreibt (S. 10), aus Gründen der Diskretion, da er meine Mitteilung auf dem römischen Kongreß für vertraulich und persönlich hielt. Doch hätte ich im Gegenteil gewünscht, daß solch ein gründlicher Kenner Marinos diese Zeichnungen auf ihre Beziehungen zu dem Poem hin untersuchte. Hoffentlich findet Prof. Moschetti noch eine Gelegenheit, dies nachzuholen. Die Zeichnungen stammen — wie ich angab — aus dem Besitz der Fürsten Massimi (so auch Bellori); auch die bei Bellori beschriebene »Geburt des Adonis« befindet sich darunter.

diesen Versen Marinos gerichtet, und nicht nach der zugrunde liegenden Tassostelle (Ger. lib. XIV 66 sq.), an die man naturgemäß zunächst als Vorbild denkt, und die literarisch, wie in allen großen Zügen mit dem Gemälde übereinstimmt: auch bei Tasso beugt sich Armida über Rinaldos Stirn, wie »Narziß über die Quelle« (e'n sulla vaga fronte pende omai sìche par Narciso al fonte). Wenn Marino dies derber, realistischer ausdrückt: die Göttin neigt sich ganz über den Helden (tutta sovra lui pende) e trabocca di desir, di piacer, di meraviglia), so ist das im Grunde nicht so verschieden, konnte malerisch jedenfalls nicht viel anders ausgedrückt werden, — ob Armida nun sitzend (wie bei Tasso) oder kniend (bei Poussin) dargestellt wird. Nur vermeidet Poussin seiner ganzen Art gemäß auch hier den Überschwang des Gefühls, das Zuviel der Geste — darin mehr sich Tasso nähernd, als Marino. — Das Interesse an landschaftlicher Darstellung ist bei Poeten, wie bei Malern um die Wende des Jahrhunderts ganz außerordentlich gewachsen gegenüber der Generation Tassos. So ist es nicht erstaunlich, daß die Armida- und Rinaldo-Szene (die auch bei Tasso im Freien spielt) vom Maler, wie vom Dichter mit landschaftlicher Staffage geschmückt wird. Aber mit der blühenden Schilderung Marinos: dem smaragdgrünen Rasen, den von Myrten und Rosen bewachsenen Hügel, haben die üblichen landschaftlichen Requisiten auf dem Poussinschen Gemälde (noch dazu sehr zurückgedrängt, um das Paar als Hauptsache hervorzuheben) wenig zu tun. Auch wenn Poussin sich der Verse Marinos nicht erinnert hätte, würde er auf Grund der Tassostelle und seiner eigenen künstlerischen Konzeption bei dem Aufbau des Bildes genau so verfahren sein. Übrigens gibt er auch einen besonderen kleinen, dramatischen Effekt hinzu, der weder bei Tasso, noch bei Marino begegnet: der Arm Armidas, die schon den Dolch auf den Schlummernden zückt, wird von einem Putto (der dazu allegorisch notwendig) zurückgehalten — ein für Poussin sehr charakteristisches retardierendes Moment. (Hingegen läßt Poussin ein von Marino sehr eindringlich behandeltes Beiwerk fort: wie Armida dem Jüngling den Schweiß von der Stirn wischt.) Ein ernsthafter Zusammenhang zwischen dem Marino-Text und dem Dulwicher Bild scheint mir somit nicht erweisbar, wenn auch ein flüchtiges Erinnern von seiten Poussins nicht ausgeschlossen. Aber was bewiese das für einen tieferen Einfluß Marinos?

Dasselbe gilt für die in jener Zeit so beliebten Themen aus Ovids Metamorphosen, aus denen beide: Marino, wie Poussin schöpfen. Narziß wird meistens sich über das Wasser beugend, sein Bildnis bewundernd, dargestellt (so von Domenichino und auch von Poussin selbst), aber auch wenn sein Tod das eigentliche Thema bildete, konnte sich Poussin ziemlich genau nach Ovid richten (den er sicher ebensogut kannte, wie den Adone) und ihn am Bachesrande mit halbgebrochenen Augen hinlegen zu Häupten die Blume, in die er sich wandelt, und brauchte nicht an den Vers zu denken: »depose a piè de l'onda ingannatrice la vita e morto in carne in fior rinacque« (Adone V 27), was von Ovid (III 502 ff.): »ille caput viridi fessum summisit in herba lumina nox clausit ...« nicht so sehr abweicht. Zumal da die Landschaft Marinos: »tra verdi colli in guisa di teatro siede rustica valle e boschereccia« zu der Landschaftsdarstellung auf dem Gemälde Poussins gar nicht paßt. Und die fast körperlos mit dem Stein verschmolzene Echo, die den letzten Seufzer des Narziß widerhallen läßt, gehört auch bei Ovid eng zur Legende.

Ähnlich steht es auch bei anderen Beispielen. Bei der Behandlung des »Apoll und Daphne«-Themas[4]) muß Moschetti selbst zugeben, daß die Quelle genau so gut Ovid sein

[4]) Nicht nur das Bild in Schleißheim, das den Schlußakt — die Verwandlung — darstellt, auch die Zeichnung in Chatsworth, die den Moment vorher gibt, und selbst das große unvollendete Spätbild Poussins im Louvre — die Einleitung — stimmen mit den Worten Ovids mehr oder minder genau überein.

kann, wie Marinos Idylle »Dafne« in »La Sampogna«, da diese fast nur eine Übertragung ist. Dabei kann natürlich Marino den Anreger darstellen, durch den auch Bernini auf dasselbe Thema kam. Das gilt auch für die Fabel von »Pan und Syrinx«, die ja auch bei Ovid nichts anderes ist, als eine kürzere Wiederholung der Flucht und der Verwandlung von Echo, was Marino breit behandelt. Auch bei Poussin ist es nur eine Variation des Themas vom Laufen und Erfassen. Die Anregung zur Behandlung der Szene kann ihm Marinos Idyll (ebenfalls »Sampogna«) gegeben haben, aber das Wesentliche bei den Poussinschen Szenen bis in Einzelheiten bleibt ovidisch umgesetzt (z. B. ist die Nymphe nicht bekleidet, wie bei Marino, sondern auch bei Poussin: »nudabant corpora venti«). Auch bei »Acis und Galatea« ist die Ovidische Schilderung der verlockenden Landschaft (die der verliebte Zyklop selbst beschreibt) mit ihren Purpurtrauben (daher Marino, Adone XIX: l'un può col remo côr l'uve dal tralce — worauf Moschetti S. 27 besonderes Gewicht legt) das Ursprüngliche und die ganze Situation läßt sich daraus ableiten. Überdies findet sich die Darstellung sehr ähnlich auf antiken Reliefs — auch die Art der Umarmung (vgl. Reinach, Reliefs 425). Ebenso kommt die Stellung des Orpheus auf dem schönen Spätbild des Louvre »Orpheus und Eurydike« mit der Lyra im Schoße und der charakteristischen Stellung des Fußes (nach Marino, Sampogna schlägt er den Takt: la misura pian pian batte nel suol) und den aufgelösten Haaren, die teilweise ins Gesicht fallen auf antiken Vorbildern vor (vgl. Roscher, Mythologisches Lexikon unter »Orpheus«) [5]).

So kommen wir nun zu der Reihe von Beispielen, in denen Poussin als Vorbilder nicht die Schilderungen Marinos (wie Mosch. meint), sondern antike Reliefs vorgelegen haben — wobei es hier unerörtert bleiben mag, ob nicht Marino bei seiner ausgebreiteten antiquarischen Kenntnis und Vorliebe für Kunstwerke sie nicht ebenfalls als Quelle benutzt hat. Soviel scheint mir der ganzen Tendenz Poussinscher Kunstübung nach als sicher anzunehmen, daß er sich, wo irgend möglich, direkt an die antiken Werke als Vorlagen hielt und nicht erst aus den literarischen Umsetzungen derselben durch Marino die Anregung zu seinen Schöpfungen zu ziehen brauchte. Bei der sogenannten »Jagd des Meleager« (Prado, besser: »Aeneas und Dido reiten auf die Jagd«) ist man zunächst verblüfft über die Überstimmung mit der Jagd des Adone bei Marino (Adone XVIII 47), zumal die von den »maestri« geführte Meute hier wie da auffallend hervorgehoben ist [6]). Doch finden sich ähnliche Darstellungen von Jagden mit Hunden und ihren Führern auf antiken Sarkophagreliefs, z. B. denen der Hippolytoslegende [7]), die sowohl Marino, wie zweifellos Poussin genau kannten und ihren Darstellungen zugrunde legten. — Wenn ich auch nicht in allen Fällen, wie hier, direkt antike Vorlagen nachweisen kann, so halte ich es doch für wahrscheinlich, daß auch Einzelheiten in den bacchischen Szenen: die Nymphe, die ausgestreckten Armes die Traube preßt, der amouröse Kampf zwischen Satyr und Nymphe, das Trinken aus einem Horn u. a. nicht auf Grundlage der Schilderungen Marinos wiedergegeben sind, sondern sich unmittelbar

5) Moschetti hat richtig gesehen, daß zwei Hauptepisoden: der Biß der Schlange in den nackten Fuß (dies genau nach Ovid) und der Gesang vor Pluto auf dem Gemälde vereinigt sind. Poussin brauchte eine Menge Figürchen als Staffage in der großen Tiberlandschaft mit der Engelsburg. Möglich, daß die Erwähnung des Flusses Ebro bei Marino (bei Ovid nicht erwähnt) ihn darauf gebracht hat. Der Styx kann wohl kaum gemeint sein.

6) Doch fehlen auf dem Bilde gerade die charakteristischen Stellungen und Bewegungen aus der Adonis-Jagd des Marino. Übrigens ist der Jüngling auf dem Schimmel ganz vorn in der Mitte nicht Meleager (somit nicht mit Adonis zu vergleichen); die Hauptperson — wohl Aeneas — ist der Reiter im Hintergrunde neben der Frau.

7) Vgl. z. B. Clarac-Reinach I 100; doch gibt es sicher noch treffendere Beispiele.

auf antike Quellen zurückführen lassen. Denn manche Belegstücke, die Poussin noch kannte, mögen heut verloren oder verschollen sein: ein gutes Beispiel, wie sie sich mitunter verstecken, bietet das Thema »Achilles unter den Töchtern des Lykomed« — eines der schönsten Spätbilder Poussins. Moschetti legt besonderen Wert darauf, daß der verkleidete Achilles bei Marino wie bei Poussin nach Helm und Schwert greift, während die Waffen in der Erzählung bei Statius (der Quelle für Marino) Schild und Lanze sind. Dies sind auch die gewöhnlichen Requisiten auf den vielen Reliefdarstellungen dieser Erzählung, wobei allerdings meist auch der reich geschmückte Helm ganz im Vordergrund (aber nie auf dem Haupte des Achilles) eine gewichtige Rolle spielt. Nun existiert aber eine Zeichnung aus dem Besitze Cassiano del Pozzos (Poussins frühestem Mäzen in Rom, für den er eine Menge antiker Bildwerke gezeichnet hat) nach einem Relief (das nach 1639 im Palazzo Lante zu Rom war), auf dem Achilles einen Helm auf dem Kopfe hat [8]) und ein (ergänztes) Schwert in der Hand. Es liegt nahe, daß Poussin sich bei seinem Spätbild nach diesem ihm unbedingt bekannten Relief gerichtet hat, und so erübrigt sich auch hier der Zusammenhang mit Marino.

Auf noch weitere Beispiele einzugehen, dürfte zu weit führen. Ich gebe auch gern zu, daß besonders bei dem jugendlichen Poussin hie und da Übernahmen einzelner Motive und Anregungen ganzer Themen auf Rechnung der Lyrik Marinos zu setzen sind. Gibt doch schon die große Anzahl gleicher Stoffe bei beiden zu denken. Denn man darf natürlich auch nicht in der Skepsis so weit gehen, zu behaupten, daß die Dichtung Marinos auf die Kunst Poussins ganz und gar ohne Einfluß gewesen wäre —, was ja auch der Tradition entgegen wäre. Es fragt sich nur, wie tief dieser Einfluß war und wie nachhaltig er wirkte. Aus den von Moschetti gelieferten Parallelen können wir sehen, daß Poussin gern in demselben Anschauungskreis weilte, wie Marino (der ihm zum Teil durch diesen erst richtig erschlossen wurde) und dem er — für bestimmte Problemstellungen und Vorwürfe — bis an sein Lebensende treu blieb. Es sind die »colori poetici«, von denen Bellori redet. Aber im Grunde ist es doch nur etwas Äußeres, was ihm Marino vermitteln konnte. Moschetti charakterisiert den »Adone«, das Hauptwerk Marinos als das »idyllische opus par excellence« und zieht von da aus die inneren Verbindungslinien zu dem Charakter des Poussinschen Kunstwerkes. »Idyllisch«, nicht nur im pastoralen Sinne genommen und mehr als eine artistische Form, drückt ein ganz bestimmtes Lebensgefühl aus, die »celebrazione dei sensi fatti sentimento« — nach der Definition Moschettis. Nun gab es freilich idyllische Dichtungen schon vor Marino: um nicht auf die Antike zurückzugreifen — Guarinis »Pastor Fido« und vor allem Tassos wundervoller »Aminta« sind leuchtende Beispiele aus der eben vergandenen Periode, die Poussin natürlich bekannt waren. »Süße Melancholie mäßigt den Liebesbrand«, neben unzweideutig körperlicher Sinnlichkeit steht aufreizend verdeckende Prüderie [9]) — auch schon in Aminta (1573). Bei Marino tritt das alles stärker hervor, wird breiter, rauschender — im üblichen Sinne »barocker«; ein derb realistisches Vertiefen in Einzelheiten geht zusammen mit einem rein optischen Erschließen des Raumes, des Lichts, der Oberfläche. »Der Zauber der Wiesen, das Murmeln des Baches, der Vögel, der Duft der Blumen, die Zuckungen des Liebeskampfes haben niemals einen besseren Interpreten gefunden, als Marino«, sagt Moschetti. Aber dafür fehlt ihm »alle andere poetische Qualität: schöpferische Phantasie, geschichtliche Inspiration, allegorischer Inhalt sind kärglich bei

[8]) Vermutlich mißverständlich an Stelle der Weiberhaube; vgl. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II, Tafel XVIII, 28 u. Text.

[9]) Vgl. darüber Weibel, »Jesuitismus und Barockskulptur in Rom« und die Besprechung davon von O. Pollak in den Kunstgesch. Anzeigen 1909 Nr. 3.

ihm«. Das heißt, es fehlt ihm die große Linie für kompositionellen Aufbau, er versinkt im Optisch-Anschaulichen. Man vergleiche die erwähnte Stelle bei Tasso, als Armida dem schlafenden Rinaldo den Schweiß von der Stirn wischt: »E quei, ch' ivi sorgean vivi sudori — lievemente raccoglie in un suo velo — e con un dolce ventilar gli ardori — gli va temprando de l'estivo cielo«. Wie zart und fein ist das in vier Zeilen ausgedrückt, während Marino zwei Strophen von je 8 Zeilen dazu braucht: zuerst untersucht, woher trotz des Schattens der Schweiß bei dem Jüngling, kam und weiterhin sogar, womit die Göttin diese mitleidsvolle Handlung vollbringt »or de la vesta il lembo or un suo vel candido e lieve — in lui scotendo« und man lese die unendlich ausführlichen anschaulichsten Schilderungen in dem monströsen »Strage degli innocenti«, die sich durch 4 Bücher ziehen, um zu begreifen, daß dieser Dichter durchaus zu der optisch und koloristisch gerichteten Seite des künstlerischen Barocks gehört — zu Caravaggio, zu Guercino und noch mehr vielleicht zu Rubens und Pietro da Cortona. Die großartig-stilisierende Art Poussins aber und die linear-statuarisch struktiven Tendenzen seiner Kunst zur knappsten und deutlichsten Herausarbeitung des Geschehens — man denke an die sublime Vereinfachung seines »Kindermordes« in eine einzige Szene — haben mit der realistisch-koloristischen Auffassung des Dichters Marino nichts zu tun, stehen sogar in einem ausgesprochenen Gegensatz dazu. Es verschlägt dabei nichts, ob wir ein paar — ziemlich unreife — laszive Zeichnungen (in Chantilly) auf Rechnung des Umgangs Poussins mit dem in dieser Beziehung sehr verrufenen Poeten setzen, oder ob sich noch einige andere Analogien, Übernahmen und Anregungen feststellen lassen — sie bleiben, wie gesagt, äußerer Art, denn die künstlerische Wesensverschiedenheit zwischen den beiden Männern ist zu groß und tiefeinschneidend. Auch beziehen sie sich meiner Meinung nach nur auf die der Jugendzeit Poussins angehörigen idyllischen Erotika, die — bei allem Reiz — doch nicht den Lebensnerv dieses großen Künstlers ausmachen in dem Sinne, wie die Rebekka oder die zweite Serie der 7 Sakramente. Hier taucht ein anderer größerer Zusammenhang auf — auch wenn alle persönlichen Beziehungen fehlen und Übernahmen weder im einzelnen noch im großen sich feststellen lassen; ein bedeutender Name muß genannt werden: Corneille, der im selben Sinne Schöpfer des stilisierten und auf große Affekte reduzierten französischen Dramas ist, wie Nicolas Poussin der Begründer der monumentalen und heroischen französischen Malerei. *Walter Friedlaender.*

Das Bildnis in Leipzig. Herausgegeben von Prof. Dr. Albrecht Kurzwelly. Leipzig 1912, Verlag Karl W. Hiersemann.

Die Alt-Leipziger Porträtausstellung vom Jahre 1912 war die erste Kunstschau, die das neuerwachte Interesse für die deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts fördern und vertiefen half, das in diesem Jahre durch die Ausstellungen in Darmstadtund in Heidelberg aufs neue belebt wurde. Brachten die beiden diesjährigen Ausstellungen als markantes Ergebnis die Erkenntnis der hohen künstlerischen Bedeutung des Porträtisten Joh. Georg Ziesenis, so rückte die Leipziger Ausstellung den Porträtmaler Friedrich August Tischbein in den Vordergrund des Interesses. Sie zeigte — was jetzt in Darmstadt wiederum bestätigt wurde —, daß dieser »Leipziger Tischbein« als Bildnismaler dem bis dahin in diesem Fache berühmteren »Casseler« und dem »Goethe-Tischbein« weit überlegen ist. Daneben zeigte sie, daß man in Daniel Caffe d. Ä. doch mehr als eine bloße Lokalgröße erblicken darf.

Auf 162 Lichtdrucktafeln sind jetzt die wichtigsten der in Leipzig ausgestellt gewesenen Bildnisse reproduziert und von Albrecht Kurzwelly, Eduard Eyßen, Walther Biehl und Hildegard Heyne mit gründlichen Katalognotizen versehen worden, die außer kunsthistorischen auch lokalgeschichtliche Fragen berühren. Bei der Durchsicht des gut ausgestatteten Werkes wiederholt sich der Eindruck, den man bereits von der Ausstellung und von allen anderen ähnlichen Vorführungen der deutschen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts davontrug: diese Periode ist bis jetzt ganz richtig eingeschätzt worden. Eine vollkommene Umänderung in der Beurteilung dieses Zeitabschnittes wird, das können wir jetzt schon sagen, auch die intensivste Durchforschung des bisher vernachlässigten Gebietes nicht hervorbringen, und die Aussichten, verkannte oder unbekannte Genies zu entdecken, sind recht gering. Aus diesem Grunde ist es auch nicht verwunderlich, daß trotz des reichen und zum größten Teil bisher unbekannten Materials, das in Leipzig ans Licht gebracht wurde, die Entwickelung der Bildnismalerei sich keineswegs wesentlich anders darstellte, als sie bereits vor 12 Jahren von Lichtwark in seinem »Bildnis in Hamburg« auf Grund Hamburger Materials in großen Zügen aufgezeichnet worden ist.

Das 17. Jahrhundert ist mit flauen und branstigen Bildnissen vertreten. Beachtung verdient David Hoyer, der freilich in seinen Werken nicht einmal die mittelmäßigen Qualitäten seines Lehrers Kupetzky erreicht. Über das Mittelmaß erhebt sich der im 18. Jahrhundert in Leipzig vielbeschäftigte Elias Gottlieb Haußmann nur in seinem Bildnis der Johanna Christiane Kees geb. Graeve. Raphael Mengs, der durch seine Theorien und Kunstformen einflußreichste deutsche Maler des 18. Jahrhunderts, ist mit keinem seiner ausgezeichneten Rokokoporträts vertreten, in denen er malerisch Wertvolleres als in seinen berühmten klassizistischen Werken gibt. Dagegen erkennt man an dem Bildnisse Joh. Christ. Raabes, wie vorzüglich sein Vater Ismael Mengs gelegentlich als Porträtmaler sein konnte. Adam Friedrich Oesers Kunst erscheint am sympathischsten in der natürlichen und graziösen Gruppe seiner vier Kinder, die er 1766 als Aufnahmestück für die Dresdener Akademie malte. Graff behauptet als ein Künstler, der charaktervollen Ausdruck mit anmutiger Gestaltung zu verbinden weiß und der über hohes malerisches Können verfügt, den ehrenvollen Platz, den ihm die Kunstgeschichte von jeher im 18. Jahrhundert angewiesen hat, trotz Ziesenis und F. A. Tischbein auch künftighin weiter. Auf 22 Tafeln sind Werke von Friedrich August Tischbein reproduziert: Halbfiguren und ganze Gruppen vor landschaftlichem Grunde, die in ihrer vornehmen Anmut an die besten englischen Bildnisse erinnern. Ihre Empireanklänge und ihr sanfter Biedermeierton leiten bereits ins 19. Jahrhundert hinüber, dessen Geist sich in dem scharfen Wirklichkeitssinn des im besten Sinne bürgerlichen Daniel Caffe d. Ä. ausprägt, der 25 Jahre lang in Leipzig lebendig charakterisierte Pastellbildnisse in etwas hausbackener Aufmachung malt. Das Durchschnittsniveau wird am Anfange des 19. Jahrhunderts mit einem Ruck ein höheres. Von den mit realistischer Treue erfaßten ausgezeichneten Bildnissen der Matthäi, Roesler und Georgi an bis zu denen des 1869 in Leipzig gestorbenen Gustav Adolf Hennig begegnet man fast nur solchen Werken, die die entsprechenden deutschen Leistungen mittelmäßiger Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts überragen. Oder ist das lebendigere, unmittelbarere Gefühl, das man diesen Schöpfungen des 19. Jahrhunderts gegenüber hat, nur darauf zurückzuführen, daß sie uns geistig und in der Auffassung näher stehen als die entsprechenden Werke früherer Jahrhunderte? Eine möglichst objektive Abwägung ihrer rein malerischen Eigenschaften läßt diesen Einwurf als unbegründet erscheinen. *E. Plietzsch.*

ENTGEGNUNG.

Zugleich ein Nachtrag zur Geschichte der Salzburger Kunst im 15. Jahrhundert.

Abhandlungen von Robert Stiassny pflege ich seit langer Zeit nicht mehr zu lesen. Es ist mir daher erst vor kurzem ein Aufsatz zu Gesicht gekommen, der bereits vor etwas mehr als zwei Jahren im Repertorium (XXXIV, 1911, S. 315—332) erschienen ist. Er trägt den Titel: Studien zur Altsalzburger Malerei, erweist sich aber in Wahrheit nicht als eine selbständige Arbeit, sondern als eine sehr ausgedehnte Besprechung meines Buches »Die altdeutsche Malerei in Salzburg« (Leipzig 1908). Ich kann auf die zahlreichen Irrtümer dieser Besprechung nicht im einzelnen eingehen, ich möchte nur folgendes hier feststellen dürfen und bin in der Lage, es nachzuweisen:

1. Stiassny führt in einer großen Anzahl von Fällen Behauptungen als meine Ansicht und Äußerung an, die ich nie getan habe. Es sind dies entweder unfreiwillige Mißverständnisse oder böswillige Entstellungen.

2. Stiassny formuliert in einer andern Reihe von Fällen seine Äußerung so, daß der Leser den Eindruck gewinnt, es handle sich um die Ergebnisse Stiassnys und um eine Richtigstellung mir gegenüber, während in der Tat nichts anderes mitgeteilt wird, als was in meiner Arbeit zu lesen steht.

3. Stiassny macht mir den Vorwurf, das organische Ganze, das herzustellen ich erstrebt habe, komme in wichtigen Teilen nur auf Kosten der Wahrheit zustande (S. 316), meine Wiederherstellung habe eine bedenkliche Ähnlichkeit mit jenen Restaurierungen, bei denen ein alter Bau sich so viel Zutaten und Neukonstruktionen gefallen lassen muß, bis er zum Schluß in seinem historischen Kern gefälscht ist (S. 317). Für diesen versteckten Vorwurf einer gewissenlosen Arbeitsweise finde ich nur in einem einzigen Fall den Versuch einer sachlichen Begründung. Stiassny behauptet (S. 325), ich habe ein neues Beobachtungsmaterial (d. h. eine große, von mir zuerst beigebrachte Gruppe von Bildern) rasch erledigt und die Ergebnisse meiner Stilbetrachtung nicht an der Hand der historischen Kritik nachgeprüft. Er sucht dies dann zu begründen, und ich werde nachweisen, daß auch in diesem Fall der Vorwurf ein leichtfertig erhobener ist.

Siegmund v. Volkersdorf wurde 1424 Oblaiar, 1429 Dompropst von Salzburg. 1441 wurde er vom Domkapitel zum Erzbischof erwählt, aber nicht vom Papste bestätigt. Nach dem Tode des an seiner Statt eingesetzten Friedrich Truchseß von Emmerberg wurde er am 10. April 1452 tatsächlich Erzbischof. Als solcher war er bei Kaiser Friedrich III. in politischen Händeln vielfach als Vertrauensmann tätig, er taufte am 22. März 1458 in Wiener Neustadt Kaiser Maximilian. Am 3. November 1461 ist er, mit Hinterlassung eines großen Schatzes, gestorben. Sein Nachfolger wurde Bernhard von Weißbriach. Er war am 25. April 1452 durch päpstliche Provision zum Dompropst bestellt worden. Im März 1459 schickte ihn Kaiser Friedrich als seinen Gesandten nach Rom, um seine Wahl zum ungarischen König dem Papst Pius II. (seit 19. August 1458), dem Humanisten Enea Silvio Piccolomini, anzuzeigen. Vielleicht war Burchard schon früher mit diesem, der ja als Sekretär des Kaisers jahrelang in Österreich geweilt hatte, bekannt und vertraut. Jetzt erlangt er von ihm eine Bulle, die dem Domkapitel die freie Wahl des Dompropstes sichert. Als Vertreter des Erzbischofs nimmt er am Kongreß von Mantua teil. Hier ernennt ihn am 5. März 1461 auf Wunsch des Kaisers der Papst zum Kardinal, ohne jedoch die Würde noch zu publizieren. Am 16. November wird er dann zum Erzbischof erwählt, am 28. Februar 1462 hält er seinen feierlichen Einzug in Salzburg. Am 31. Mai gibt der Papst in

Viterbo seine Erhebung zum Kardinal öffentlich kund. Als Erzbischof hat sich Burchard nicht nur in der Verwaltung und in der hohen Politik betätigt, er hat besonders zur Erhöhung des geistlichen Glanzes in Salzburg beigetragen. Er setzt eine Körperschaft von 12 Geistlichen als Chorsänger der Domkirche ein, errichtet ein neues Kollegiatstift von 10 Chorherren und bemüht sich um die Heiligsprechung des sel. Abts Vitalis von St. Peter. Als Bauherr errichtet er nicht nur vier Rundtürme auf Hohensalzburg und erweitert durch einen neuen Trakt die Residenz, sondern er plant sogar eine Stadterweiterung auf bisher klösterlichem Grund, läßt neue Straßen abstecken — man denkt an Pienza — und lädt die Bürger, freilich vergeblich, zum Häuserbau ein. Es ist möglich, daß er auch um die bauliche Ausschmückung des alten Doms sich verdient gemacht hat: er soll das Portal nach dem Frauenhof zu, das wahrscheinlich sein Vorgänger begonnen hatte, vollendet und mit reichem Figurenschmuck haben zieren lassen (1461). Ferner stiftete er eine silberne Tafel mit der Passion Christi, ein goldenes Kreuz und eine kostbare Monstranz in den Dom. Allein schon am 16. Februar 1466 ist Burchard gestorben, und seine Schätze sollen habgierige Verwandte fortgeschleppt haben.

Das Wappen dieses offenbar kunstsinnigen Herrn tragen nun an drei verschiedenen Orten im Salzburgischen eine Anzahl Flügelbildtafeln von Altären, zu denen überdies auch noch die geschnitzten Teile ganz oder teilweise erhalten sind. Es sind dies:

I a. In der Wallfahrtskirche St. Leonhard bei Tamsweg im Lungau (erbaut 1421—33) die Reliefseiten und die gemalten Seiten zweier großer Altarflügel mit je zwei Darstellungen aus dem Marienleben übereinander. Reliefseiten: 1. oben: Anbetung der Hirten; unten: Beschneidung. 2. oben: Anbetung des Königs; unten: Darstellung im Tempel. Bildseiten: 1. oben: Heimsuchung; unten: Geburt Marien. 2. oben: Verkündigung; unten: Tod Marien. Es sind dies offenbar die Flügel des Hochaltars, von dem aber nicht nur einiges geschnitzte Maßwerk vom Altaraufsatz erhalten ist, sondern vor allem die Hauptfigur der Maria und zwei Engelchen mit aufgehobenen Armen, wahrscheinlich auch der hl. Leonhard und vielleicht St. Jakob, die letzteren beiden heute in den barocken Hochaltar von 1660 eingefügt.

I b. Ebenda fünf kleinere Bilder verschiedenen Formats, drei davon Szenen aus dem Leben St. Leonhards, zwei je einen einzelnen Heiligen darstellend. Da hier dieselben Wappen wie auf den großen Flügeln begegnen, auch die Stilstufe der Darstellung eine verwandte ist, so gehören diese Bilder vielleicht ebenfalls zu dem ehemaligen Hochaltar.

II. Zwei Flügeltafeln, offenbar von einem Marienaltar, die heute im Frauenchor des Stifts Nonnberg in Salzburg (in clausura) aufbewahrt sind. Auf den Bildseiten ist die Verkündigung und die Vermählung Mariae dargestellt, auf den (abgetrennten) Reliefseiten der Tod und die Krönung der Jungfrau. Auf der letzteren Tafel ist der Stifter selbst, Burchard von Weißbriach, im Ornat verewigt. Nach der Österreichischen Kunsttopographie Bd. VII (1911) S. 51 wären diese Flügel zu einem Mittelschrein gehörig, der in modernem Aufbau eine nahezu rundplastische Darstellung des Pfingstfestes enthält und heute den Altar desselben Nonnenchors schmückt. Leider bringt diese Inventarisierung sonst unzugänglicher Kunstschätze keinerlei Maßangaben, sonst wäre diese Behauptung wahrscheinlich sofort entkräftet. Sie stammt wohl auch nur aus einer ungenauen Verwertung der alten Nachrichten über diese Denkmale. Beide nämlich, Flügel wie Schrein, rühren von Altären der alten Salzburger Domkirche, die unter Erzbischof Wolf Dietrich zwischen 1588 und 1600 entfernt und zum großen Teil nach Nonnberg geschenkt worden waren. Nun berichtet Stainhauser in seiner Lebensbeschreibung Wolf Dietrichs, daß dieser 1595 den Altar bei Unser Frauen Rest (?), so Erzbischof Burchard von Weißbriach, dieweil er noch Dompropst ist gewest (!) hat machen lassen, abbrechen ließ. Derselbe bemerkt in seinen

Kollektaneen über die früheren Erzbischöfe, Burchard solle, weil er noch Dompropst gewesen, Unser lieben Frauen Altar in der Domkirche, zu der Rest (?) genannt, gestiftet haben, so dahinten gestanden bei dem kleinen Türlein, dadurch man hinaus auf den Friedhof und Aller gläubigen Seelen Kirche gehen will: dabei die »Rösst« oder Grablegung Christi, die jetzt auf dem Nonnberg schön erneuert zu sehen sei. (Hier behauptet er, der Altar sei 1588 entfernt worden.) Derselbe Autor bemerkt endlich in seinen Notizen über die Nonnberger Äbtissinnen (a. a. O. p. XXXVI publiziert), daß Anna Pritrich (regiert 1590—1600) den Altar in der Frauen Chor Unser lieben Frauen erlangt und zuwege gebracht, und denselbigen schön renovieren lassen, nennt darauf andres und fährt fort: so vormals alles im Dom gewesen ist und hinauf geben worden. Dann führt er an, was ihre Nachfolgerin Cordula Mundtenhaimerin in den Jahren 1600 und 1601 an Altären aus dem Dom nach Nonnberg brachte, darunter: »den Heilig-Geist-Altartafel, wie die Apostel und Unser Frauen den hl. Geist empfangen, so auch zuvor im Dom gestanden und der hl. Geist-Altar genannt worden, so in der Frauen Chor mitten im Chor steht«. Endlich führt die Beschreibung der Kirche und des Klosters von 1613 (ebenda S. XXXIX) im Nonnenchor zunächst »den Altar« zu Ehren des hl. Benedikt usw. an, dessen Altarbild aus dem alten Münster stamme, sodann in der Mitte des Chores noch einen zweiten Altar, ganz aus »Holz, dessen Altarbild ebenfalls aus dem alten Dom hierher übertragen wurde«. Daraus ergibt sich mit größter Wahrscheinlichkeit, daß der Heiliggeistaltar und der Frauenaltar zweierlei waren, obgleich sie beide aus dem alten Dom stammten und beide schon um 1600 dieselbe Stelle schmückten wie heut ihre Überreste. Dies hätte nun allerdings eine stilistische Vergleichung des Pfingstfests und der Flügelreliefs auf den ersten Blick schon zeigen müssen. Von dem jetzigen Altaraufbau (ebenda Abb. 63) gehören nur die vier Predellatafeln mit Brustbildern von Heiligen in flachem Relief zu dem Frauenaltar Burchards. Das Pfingstfest im Schrein ist keineswegs »um 1460 entstanden«, sondern in seiner freien Großartigkeit vor den achtziger Jahren undenkbar. Es zeigt den Stil vom Ende des Jahrhunderts, in den breiten, doch scharf gebrochenen und tief untergrabenen Faltenzügen und ebenso in der ganzen Komposition, die mit dem Aufgleißen des Lichts und dem Hinabtauchen der Figuren in das dämmerige Halbdunkel der Schreintiefe mehr als mit den alten tastbaren Formenfügungen rechnet. Das ist vor Pacher in Salzburg undenkbar, und eine genaue Vergleichung beweist, daß dieses bedeutende Werk nirgendwo anders als in der Bildschnitzerwerkstatt des Michael Pacher selber, wohl Mitte bis Ende der neunziger Jahre in Salzburg, entstanden sein muß. Den »Tiroler Einschlag« bemerkte der Herausgeber der Kunsttopographie allerdings, aber er fragte sich nicht, wo denn in Tirol um 1460 für Derartiges die Vorbilder zu suchen wären. Er sah nicht, daß bei den Flügeln von diesem »Tiroler Einschlag« keine Spur ist und daß sie erst die Anfänge einer Stilstufe repräsentieren, die derjenigen des Pfingstfestes um ein Menschenalter vorausgeht. Kein Wunder: datiert er doch zwei Bischofsfiguren aus dem Aufbau desselben Altars in das »Ende des 15. Jahrhunderts«, während die eine um 1430, die andere um 1520 entstanden ist.

III. Ein noch völlig erhaltener kleinerer Altarschrein in der Schloßkapelle zu Manterndorf im Lungau. Im Schrein die Statuetten der Maria, der hl. Barbara und einer zweiten Heiligen. Die Flügel sind auf beiden Seiten bemalt: auf den Innenseiten rechts zwei heilige Bischöfe, links St. Thiemo und Johannes Bapt. nebst dem knienden Stifter im Ornat, außen eine Verkündigung. Auf der gemalten Predella die Brustbilder von fünf heiligen Frauen.

Diese Altarwerke und Altarreste sind nun alle durch die Wappen der Stifter zweifellos datiert, und zwar ausnahmslos in die Jahre, da Burchard von Weißbriach noch Dom-

propst und weder Kardinal noch Erzbischof geworden war, d. h. zwischen 1452 und 1461. Ich habe das wiederholt hervorgehoben und hatte meine guten Gründe dafür. Stiassny will diese Datierung nur für die großen Flügel von St. Leonard anerkennen, trotzdem eines der kleineren Bilder die nämlichen Wappen trägt. Warum? Er bestreitet, daß Wappen allein eine Datensicherheit gäben und glaubt den Nachweis zu erbringen, daß die Nonnberger Altarflügel erst nach Burchards Ableben (1466) entstanden seien. Diese tragen auf beiden Seiten je ein lateinisches Hexameterpaar als Dedikationsinschrift. Stiassny kennt, wie die Österreichische Kunsttopographie, nur die Inschriften der gemalten Seiten. Dasjenige der Verkündigung lautet: Accipiat letus burchardus weispriach ortus / Opere pro tanto celorum minima grata. Nach Stiassny soll nun dieses laetus »der verklärte« bedeuten. Ich habe in meiner »Sorglosigkeit« allerdings an die Möglichkeit einer solchen Übersetzung nicht gedacht; denn meines Wissens heißt beatus selig und laetus fröhlich. Herr Professor Wilhelm Meyer in Göttingen, eine Autorität in Fragen des mittelalterlichen Latein, bestätigt mir, daß laetus niemals im Sinne Stiassnys übertragen werden kann, und daß in beiden Inschriften von einem Hinweis darauf, daß der Stifter bereits gestorben sei, nichts gefunden werden könne. Leider besitze ich nur von einem der beiden noch unpublizierten Hexameterpaare eine vollständige Abschrift. Es lautet: O pater omnipotens burchardum iunge (bravis?) / Saltzburge praepositum de Weispriach ortum (Krönung Mariae). Es beweist aber mit wünschenswerter Deutlichkeit, zu welcher Zeit der Altar gestiftet wurde, denn praepositus heißt niemand anders als der Dompropst, und Burchard selber wird in einem Schreiben Pius II. am 6. März 1461 als praepositus Salczburgensis bezeichnet. (Hans Widmann, Geschichte Salzburgs II S. 291 Anm. 1). Damit fällt aber auch die Vermutung Stiassnys dahin, daß unsere Flügel zu identifizieren seien mit einer »Tafel«, an welcher der Maler Gabriel Häring »Herrn Burcharten, Kardinal-Erzbischofen zu Salzburg löblicher Gedächtnis Dienst und Arbeit getan« hatte, einer Quittung des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs [1]) vom 14. Mai 1466 zufolge (zuerst erwähnt 1909 von Widmann a. a. O. S. 295). Davon, daß die betreffende Tafel von Burchard bestellt, aber erst nach seinem Tode fertig geworden wäre, steht aber in dieser Quittung nichts, ebensowenig, daß sie für den Dom bestimmt gewesen, es ist also unmöglich, unsere Tafeln mit Stiassny als die urkundlich beglaubigten Überreste jenes »Votivschreines« anzusehen.

Wir sahen, schon die Inschrift deutet auf eine Entstehung zur Zeit des Dompropstes Burchard. Dasselbe beweisen für unsere ganze Gruppe die Wappen, und Stiassny hat dies nur darum übersehen können, weil er offenbar nicht beachtet hat, daß Salzburg im 15. Jahrhundert zweierlei geistliche Wappenschilder besitzt. Das eine mit dem steigenden Löwen im linken Feld ist das des Erzstifts, welches der Erzbischof führt, das andere, ein weißes Kreuz in rotem Grund, ist das des Domkapitels, und das Recht, es zu führen, hat der Dompropst. Es finden sich nun auf unseren Denkmälern folgende Anordnungen der Schilder:

I a. Relief der Darstellung:
Domkapitel — Erzstift, Weißbriach — Volkersdorf.
Bild der Verkündigung:
Domkapitel — Erzstift — Weißbriach.
I b. St. Leonhard erweckt ein totes Kind und heilt Kranke:
Erzstift — Volkersdorf, Domkapitel — Weißbriach.

[1]) Eine buchstäbliche Abschrift verdanke ich dem Entgegenkommen der Direktion des Archivs. Leider enthält sie keinerlei nähere Angaben, weder über die Geldsumme noch die Art der Aufträge.

II. Bild der Vermählung:
Domkapitel — ? (wohl Weißbriach),
Tod Mariae (Relief): Domkapitel — Weißbriach,
Krönung Mariae (Relief):
oben (klein): Erzstift — Weißbriach,
unten (neben dem Stifter): Domkapitel — Weißbriach.
III. St. Thiemo und Johannes Baptista:
(neben dem Stifter): Domkapitel — Weißbriach.

Somit erwiesen sich I a und I b, d. h. der Hochaltar von St. Leonhard (und eventuell ein kleinerer Nebenaltar) als eine gemeinsame Stiftung des Erzbischofs Sigmund von Volkersdorf und des Dompropstes Burchard von Weißbriach. Möglich, daß der letztere den größeren Anteil daran hatte. Die Flügel des Frauenaltars (II) sind höchst wahrscheinlich, trotz der einen Abweichung, ebenfalls von Burchard, da er noch Dompropst war, bestellt worden. Dasselbe gilt für den Altar der Manterndorfer Schloßkapelle (III). Bei diesem letzteren hat Stiassny den Einwand erhoben, daß der Stifter in vollem bischöflichen Ornat erscheine, mit der Inful auf den daneben lehnenden Wappenschildern. Dasselbe würde übrigens auch für die Marienkrönung in Nonnberg gelten. Nun zeigt aber ein Dreifaltigkeitsbild der Stiftskirche in Berchtesgaden von 1474 den dortigen Propst in demselben »bischöflichen Ornat« und mit der Inful über dem Wappen, ein Altar des Georg Stäber (1496—1500, bei Prof. v. Frey, Würzburg) ebenso zwei Äbte von St. Peter in Salzburg. Es ist anzunehmen, daß der Dompropst das Recht auf die nämlichen Abzeichen hatte. Ferner war Schloß Manterndorf eine Besitzung des Domkapitels, nicht des Erzstifts als solchen. Und endlich erscheinen nirgends auf unseren Altären die Abzeichen der Kardinalswürde des Stifters, die doch nach dem Mai 1462 zweifellos auf seinen Wappen und Bildern wären anzubringen gewesen. Dies alles scheint mir lückenlos und unanfechtbar zu bestätigen, daß die betreffenden Werke zwischen 1452 und 1461 entstanden sein müssen.

Die so gewonnene Begrenzung der Entstehungszeit für unsere Gruppe von Bildern ist darum von Wichtigkeit, weil sie zugleich die Daten für eine wesentliche und grundsätzliche Stilwandlung der Malerei ergibt. Der Stil, der bis zum Ende des Jahrhunderts der herrschende bleibt, tritt uns in diesen Werken zum erstenmal in Salzburg entgegen, sie bilden zugleich das Bindeglied zwischen dem sogenannten »Pfenning« und Konrad Laib einerseits und Rueland Frueauf andererseits. Es zeigt sich aber selbst innerhalb unserer kleinen Bildgruppe wieder eine Wandlung von dem überaus harten, plastisch-scharfen Herausmodellieren der Oberflächen zu einer milderen, flächenhaften Malweise, die aber das neugewonnene, eckig-gerade Linienschema beibehält. Die Nonnberger Flügel vertreten hier die ältere, die Bilder von St. Leonhard die jüngere Phase — sie stehen unter sich in einem deutlich erkennbaren Werkstattszusammenhang —, ich habe darum jene gegen 1455, diese um 1460 ungefähr zu datieren versucht. Eine analoge Stilwandlung bezeugen aber auch die plastischen Teile der beiden Altäre: die Reliefs von Nonnberg zeigen noch die ältere, rundlich-weiche Oberflächenmodellierung, die Schnitzereien von St. Leonhard bei ganz verwandten Typen und Figuren und einer sehr ähnlichen Kompositionsweise bereits die harten, geradlinigen Konturen und das scharfe Abschneiden der Flächen in spitzen Kanten. Ich habe dies alles bereits 1907 in meiner Dissertation (als Buch erschienen 1908) ausgeführt. Es ließe sich aber hier noch eine weitere sehr interessante Reihe plastischer Werke heranziehen, von denen nur der große sogenannte Reliquienschrein aus der Spitalkirche, heute im Städtischen Museum in Salzburg, und die beiden Türflügel mit den Brustbildern

Christi, der Maria und der 12 Apostel genannt seien, die, vielleicht aus dem alten Dom, in die Kapuzinerkirche auf dem Imberg gekommen sind (Phot. Wlha, Wien). Dieses letztere prachtvolle Werk trägt nach meinen Notizen das eingeschnitzte Datum 1450: ein neuer Beweis für die Entstehung aller dieser Denkmäler in den fünfziger Jahren.

4. Stiassny behauptet am Schluß seines Referats (S. 331/32): »Ein Dokumentenanhang, meist nach Auszügen des Lokalforschers L. Pezolt und ohne orientierende Bemerkungen aus dem Stegreif zusammengetragen, steht daher etwas dekorativ außerhalb des Rahmens des Buches.« Ich muß mich auch gegen die hier ausgesprochenen Unterstellungen und halben Verdächtigungen energisch verwahren. Ich habe in meinem Buch (S. 207—225) 19 Seiten mit urkundlichem Material zur Geschichte der Salzburger Malerei beigebracht, von dem nicht einmal der zehnte Teil vorher bekannt gewesen war. Ich hatte dafür zum erstenmal die Archive zu St. Peter und Nonnberg in Salzburg, das Pfarrarchiv und das Gemeindearchiv in Laufen an der Salzach systematisch durchgearbeitet, ebenso sechs verschiedene Arten von Rechnungsbüchern und Urkundensammlungen im Salzburger Stadtarchiv. Für das letztere bestanden bereits handschriftliche Notizen über vorkommende Malernamen von L. Pezolt, die mir zur Verfügung standen. Ich habe aber sämtliche Archivalien selbständig durchgearbeitet und diese Notizen nachher verglichen; dabei stellte es sich heraus, daß Pezolt manches übersehen hatte, während andererseits manche seiner Angaben trotz genauer Nachforschung nicht mehr zu kontrollieren waren. Ich habe die letzteren unter seinem Namen vermerkt und im übrigen bei jeder Notiz ihren Ursprung genau angegeben. Und diese mühseligen Archivarbeiten haben doch auch einige kunstgeschichtliche Ergebnisse gehabt, da es mir so gelungen ist, die Werke dreier bisher unbekannter Meister zusammenzustellen und über ein ganzes Jahrzehnt der Tätigkeit eines vierten, des Rueland Frueauf, dokumentarisch Licht zu werfen. Es dürften sich damit die Worte Stiassnys von selber richten.

Zum Schluß noch zwei kleine, aber nicht ganz nebensächliche Anmerkungen! Stiassny meint, bei dem Versuch, die Entwicklungslinien der Salzburger Malerei aufzuweisen, hätte »meine Intuition naturgemäß vielfach versagt«. Es mag Stiassnys Ansicht sein, daß der Kunsthistoriker die Intuition habe walten zu lassen, ich bin bei meinen Arbeiten getreulich einer andern Methode gefolgt, die mir die einzig zuverlässige scheint, nämlich der exakten Stilvergleichung. Diese scheint Stiassny bis heute unbekannt geblieben zu sein, und aus dieser Verschiedenheit der Methoden dürften sich alle einzelnen Meinungsverschiedenheiten in der Beurteilung der Kunstzusammenhänge zwischen ihm und mir restlos erklären. Stiassny meint ferner, es gehöre anscheinend zum Schicksal der älteren deutschen Kunst, von der Jugend gerichtet zu werden (S. 316). Ich muß gestehen: so jung ich war, so habe ich doch die Kunst, der ich eine jahrelange Arbeit widmete, niemals richten, sondern in ihrem Wesen begreifen und begreiflich machen wollen. S. 332 macht mir Stiassny den entgegengesetzten Vorwurf, ich überschätze Mittelgut und Geringes. Aber eben sein Schlußabschnitt beweist, daß vor dem Aburteilen und Richtenwollen über eine Kunst, deren Art uns fremd blieb, auch ein höheres Alter nicht zu schützen vermag.

Otto Fischer (Göttingen).

FLANDRISCHE MALER DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN PERUGIA.

VON

WALTER BOMBE.

Die im folgenden mitgeteilten urkundlichen Nachrichten aus umbrischen Archiven betreffen Hendrick van den Broeck (Arrigo Fiammingo), der in mehreren Städten Umbriens und außerdem in Florenz, Neapel und Rom viele Jahre lang tätig gewesen ist, dessen Schüler Giovanni Wraghe, über den aus den Jahren 1585 und 1588 Nachrichten vorliegen, ferner die aus Antwerpen stammenden Maler Giovanni di Francesco Schepers oder Scheppel, vielleicht einen Abkömmling der in Antwerpen weit verzweigten Künstlerfamilie, der von 1576 bis 1593 in Perugia und alsdann in Pesaro nachweisbar ist, Francesco di Francesco Barcke, über den wir von 1578—1590 Nachrichten haben, in welch' letzterem Jahre er in Perugia starb, und Pietromartino di Pietromartino d'Anversa, dessen Tätigkeit in Perugia wir nur von 1594 bis 1595 verfolgen können.

Die Nachrichten über Hendrick van den Broeck wurden im Jahre 1911 auf dem Kongreß zu Mecheln vorgetragen[1]). Inzwischen haben archivalische Forschungen der Professoren Hyacinth-J.-B. Coninckx in Mecheln und G. J. Hoogewerff in Rom wichtiges Urkundenmaterial über den Meister zutage gefördert. Das damals vom Verfasser Gesagte soll hier seine erneute Darlegung und Begründung finden. Die übrigen Urkunden beziehen sich auf Künstler, die der Forschung bisher so gut wie unbekannt waren.

I.

Hendrick van den Broeck aus Mecheln.

Werke flandrischer Meister waren schon im 15. Jahrhundert in Italien hochgeschätzt, aber nur von zwei großen flämischen Künstlern jener Zeit, von Roger van der Weyden und von Justus von Gent, wissen wir, daß sie längere Zeit in Italien gelebt haben. Im 16. Jahrhundert erst werden solche Reisen und Aufenthalte flan-

[1]) »Der Maler Hendrick van den Broeck aus Mecheln.« »Le peintre Henri von den Broeck de Malines, traduction sommaire avec note additionelle par Hyac.-J.-B. Coninckx, Secrétaire du Cercle Archéologique de Malines, Malines, Imprimerie L. & A. Godenne, Éditeurs, 1911.«

drischer Künstler förmlich Gewohnheit: wanderlustig und abenteuerfroh ziehen Scharen nordischer Künstler nach Italien, wo sie gastliche Aufnahme, Arbeit und Gewinn fanden. Über einen dieser Wanderkünstler, Arrigo Fiammingo, hat Orbaan in der Zeitschrift Oud-Holland 1904 das ihm bekannt gewordene Nachrichtenmaterial zusammengestellt. Er stützt sich dabei auf die Nachrichten in Titis »Descrizione delle Pitture, Sculture etc. in Roma« 1763, auf die Künstlerviten des Baglione, auf Bertolottis Schrift: »Artisti Belgi ed Olandesi a Roma«, auf Vasaris »Vite« und auf eine urkundliche Nachricht in Gaye's »Carteggio«, und teilt als eigenen Fund nach Büchern der Compagnia di S. Barbara in Florenz mit, daß ein Arrigo Fiammingo am 2. Februar 1572 in die Brüderschaft eintrat, und daß sich sein Name im Jahre 1580 noch einmal daselbst findet; doch glaubte Orbaan damals, daß dieser ein anderer Hendrick gewesen sei, da der von Titi und Baglione erwähnte ja seinen Standplatz in Rom gehabt habe. Orbaan vermutet schließlich, daß er mit einem von Karl van Mander erwähnten Hendrick in te Croon identisch sei, was inzwischen archivalische Forschungen des Prof. Coninckx bestätigt haben.

An die Forschungen Orbaans anknüpfend, habe ich versucht, auf archivalischem Wege Neues über den Meister zu ermitteln und die Bibliographie über ihn möglichst vollständig zusammenzustellen.

Der Ausgangspunkt meiner Untersuchungen war eine Erwähnung des Künstlers und seiner Brüder in Lodovico Guicciardinis »Descrittione di tutti i Paesi Bassi«, wo auf p. 99 der ersten italienischen Ausgabe Crispiano und Henrico Palidamo genannt werden, von denen der letztere, aus der Schule des Frans Floris hervorgegangen, schon als junger Künstler am Hofe des Herzogs Cosimo von Toscana in Florenz und später in Rom tätig gewesen ist [2]). Eine weitere Notiz in Guicciardinis Werk, p. 101, besagt, daß der Bildhauer Guglielmo Palidamo ein Bruder des Henrico gewesen sei [3]). Da Crispiano mit dem bekannten Maler und Stecher Crispin van den Broeck (Palidanus) und Guglielmo mit dem ebenfalls wohlbekannten Willem van den Broeck identisch ist, so dürfen wir diesen lange sagenhaften Henrico Palidamo Hendrick van den Broeck nennen [4]). Im weiteren Verlauf meiner Untersuchungen ist es mir dann gelungen, einen mehr als 30 jährigen Aufenthalt des Künstlers in Italien, und zwar in Florenz, Orvieto, Perugia, Mongiovino, Neapel und Rom und eine recht beträchtliche Anzahl von Werken dieses Meisters nachzuweisen, von denen ich einige in eigens hergestellten Abbildungen vorlegen werde.

---

[2]) ». . . Crispiano, et Henrico Palidamo, discepolo di Francesco Floris, ancor' giovane, ma di grande e penetrante spirito; stette un pezzo col Duca di Firenze, ove dato buon saggio del suo valore, andò dipoi a Roma, tutti . . . . . di Malines.«

Lodovico Guicciardini, Descrittione di tutti i paesi bassi, p. 99.

[3]) »Vivono . . . Guglielmo Palidamo, fratello d'Henrico predetto grande scultore, studioso et diligente.«

M. Lodovico Guicciardini, Descrittione di tutti i paesi bassi (Anverse) 1567, p. 101.

[4]) **Aus den durch Coninckx aufgefundenen Dokumenten ergibt sich folgender Stammbaum der** Familie van den Broeck: [Palidamo = Paludano = Broeck.]

Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt, darf aber vielleicht um 1520 angesetzt werden. Laut Angabe Guicciardinis war er ein Schüler des Frans Floris, was der Stilcharakter seiner Werke bestätigt. Er scheint um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach Florenz gekommen zu sein, wo er, wahrscheinlich unter der Leitung eines der Hofmaler Vasari oder Salviati, die damals das Quartier des Herzogs Cosimo I. und der Eleonora da Toledo im Palazzo Vecchio dekorierten, jedenfalls aber im Dienste des Herzogs arbeitete.

Im Jahre 1561 können wir ihn in Orvieto urkundlich nachweisen: Am 1. Oktober werden ihm auf Grund einer Probearbeit für die Cappella della Grata (neben dem Gitter des S. S. Corporale) im Dom Malereien mit Darstellungen der Wunder Christi übertragen. Alsdann finden wir ihn nach einem Aufenthalt in Perugia (siehe unten) von neuem am 15. Mai 1562 in Orvieto, wo er an die Bauleiter des Doms das Gesuch richtet, den Beginn der Arbeit bis zum November aufschieben zu dürfen. Es scheint, daß ihm der Orvietaner Auftrag nicht besonders am Herzen lag, und daß er deshalb an seiner Stelle seinen Freund Pomarancio vorschlug, dessen Arbeit aber nur unter der Bedingung von den Orvietaner Bauleitern angenommen wurde, daß dieser auch die Stuckdekorationen der Kapelle bemalte, und daß seine Arbeit an Güte den übrigen Fresken nicht nachstände, die von anderen Malern gleichzeitig in der Kapelle ausgeführt wurden, während er bei minder guter Leistung keinen Anspruch auf Lohn haben sollte. Obgleich sich also Meister Hendrick als säumiger Arbeiter gezeigt hatte, hofften die Orvietaner doch noch, daß er wenigstens die versprochene Altartafel ausführen würde, aber Pomarancio übernahm auch diese Arbeit, eine Darstellung des Teichs Bethesda, für 100 Scudi und malte alle Fresken in der Cappella Mazzocchi, die dem heiligen Nikolaus geweiht war, für 60 Scudi.

Während man ihn so in Orvieto vergebens erwartete, hatte sich Hendrick nach Perugia begeben, wo wir ihn bis 1565 nachweisen können. Am 26. Januar 1562

Henri van den Broeck
|
Henri van den Broeck
verm. mit Catherine van Woluwe
|

Joris od. Georges	Pierre, Maler verm. mit Jeanne van der Aa	Guillaume, Bildh. † 1579 verm. mit Sébille van Smare oder van der Mare | Raphael, Bildh. und 5 andere Kinder.	Arrigo oder Henri, Maler	Catherine verm. mit Gilles van Hollaert | Charles

Der 1524 in Mecheln geborene Maler, Zeichner und Kupferstecher Crispin van den Broeck war ein Sohn von Jean van den Broeck, vielleicht des 1550 in Mecheln urkundlich nachgewiesenen Malers, und seine Tochter Barbara, geb. 1560 in Antwerpen, Kupferstecherin.

erhält er von dem Peruginer Patrizier Adriano Montemelini den Auftrag, für die Kapelle der Montemelini in S. Francesco zu Perugia ein Altarbild zu malen, eine Anbetung der Könige, jetzt in der städtischen Pinakothek daselbst (Sala della Decadenza No. 4, Abb. 1). Das Bild ist signiert und datiert: HENRICUS MALINIS FACIEBAT 1564. Die erste Zahlung für das Bild empfängt er am 29. Januar, die letzte am 18. September 1564 [5]). Vasari, der die Anbetung der Könige in Perugia gesehen hat, beurteilt sie streng, aber gerecht, wenn er sagt: »sarebbe assai bella, se non fusse alquanto confusa e troppo carica di colori che s'azzuffano insieme, e non la fanno sfuggire.« Nach der französischen Invasion nahm dieses Bild mehrere Jahre lang, bis 1813, in der Cappella S. Bernardino des Doms die Stelle des Meisterwerks Federigo Baroccis ein, das die Franzosen nach Paris entführt hatten. Aus der Sakristei von S. Francesco, wo es sich bis vor wenigen Jahrzehnten befand, gelangte es in die städtische Pinakothek.



Abb. 1. Hendrick van den Broeck, Anbetung der Könige, Perugia, Pinakothek (Phot. Verri).

Am 22. Dezember 1564 schließt er in Perugia mit Pomarancio einen Gesellschaftsvertrag zur gemeinsamen Ausführung des Maler- und Bildhauergewerbes: »ad artem pictorum et sculptorum exercendam«.

Am 21. Janaur 1565 ist Hendrick wiederum in Orvieto anwesend. Der alte Auftrag wird erneuert und am 30. Mai nochmals bestätigt. Alsdann tritt sein Werkstattgenosse Pomarancio für ihn ein, erhält am 31. Juli den Auftrag, und führt ihn sofort aus. Im Laufe des Jahres 1565 liefert Hendrick den Karton zu dem schönen von ihm signierten Glasgemälde im Dom zu Perugia, welches die Predigt des heiligen Bernhardin darstellt. Die Ausführung erfolgte durch Constantino di Rosato di Spalletta. Das Fenster (s. Abb. 2), eines der schönsten Werke seiner Art in Italien, von herrlichem Silberglanz der Farbe, ist neuerdings von Francesco Moretti und Eliseo Fattorini restauriert worden. Das stark von Vasari und von Guillaume de Marcillat beeinflußte Werk trägt folgende Signatur:

5) Rog. Guerrerii Mathaei Guerrerii in Arch. Not. Perug. Protocolli 1551—1587, c. 282 t, 287.

H
R HA G
D·MALINIS
1·5·6·5.

Die Buchstaben R und G sind die Initialen des Glaskünstlers Rosati Gostantino (Peruginer Dialektform), während die beiden H, das A und das B im Monogramm sich als: Henricus Henrici a Broeck auflösen lassen.

Im Jahre 1565 findet sich nach Hoogewerffs Feststellung sein Name unter den Mitgliedern der Brüderschaft der Nordländer in Rom, der Confraternità di S. Maria in Campo Santo, und am 23. November leistet Hendrick einen Beitrag für die Herstellung der Orgel in der genannten Kirche.

Am 24. Januar 1567 verpflichtet sich ein Errico de Errico aus Mecheln, den wir wohl mit unserem Meister identifizieren dürfen, Temperamalereien in der Kirche S. Gaudioso zu Neapel anzufertigen, indem er dabei der Zeichnung eines von Giov. Bern. Lama angefangenen Frieses folgt[6]). Der vereinbarte Lohn betrug 170 Dukaten[7]).

Orbaan[8]) hat in den Büchern der Compagnia di S. Barbara in Florenz (einer kirchlichen Vereinigung von Deutschen und Flamen) den Namen eines Arrigo Fiammingo gefunden, der am 2. Februar 1572 in die Brüderschaft eintrat und daselbst noch einmal 1580 erwähnt wird. Wenn dieser Arrigo Fiammingo mit dem unsrigen identisch ist, so hat er noch in den siebziger Jahren Florenz wieder verlassen und sich nach Perugia begeben, wo er am 24. September 1579 das Bürgerrecht erhält. Drei Peruginer Schriftsteller älterer Zeiten, Crispolti, Lancellotti und Siepi berichten, daß er für die Familie Meniconi in S. Domenico eine Auferstehung Christi gemalt hat, die durch Brand zugrunde gegangen ist. Die Familie Meniconi erwarb das Areal zum Bau der Kapelle im Jahre 1578[9]), welches Datum einen terminus post quem für das Altarbild Hendricks abgibt.



Abb. 2. Hendrick van den Broeck, Predigt des h. Bernhardin von Siena, Glasgemälde im Dom, Perugia (Phot. Verri).

Im Jahre 1579 kommt sein Name wieder in der Matrikel der Brüderschaft

[6]) Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910, Register.

[7]) Die sonstigen Angaben von Celano (Notizie del Bello etc. di Napoli, Ed. Chiarini 1860) und Dominici (Vite de' pitt. etc. napoletani 1742/3) sind ganz phantastisch und genauer Nachprüfung bedürftig.

[8]) loc. cit.

[9]) Libro di Ricordi del Convento di S. Domenico, segn. 42, c. 26 t.

S. Maria in Campo Santo in Rom vor, doch scheint sich der wanderlustige Meister nicht lange in der Stadt der Päpste aufgehalten zu haben, da er von 1581 bis 1588 in Umbrien nachweisbar ist.

Im Jahre 1581 erhält er für ein Gemälde in der Kapelle der Familie Sozi in S. Agostino daselbst eine Restzahlung von 21 Scudi. Der Künstler erscheint in dem hierüber aufgenommenen Notariatsakt als »Dominus Arrigus Paludanus«. Der für das Bild, das im Stile des florentiner Manieristen Christus und den Apostel Andreas darstellte, (s. Abb. 3) vereinbarte Lohn betrug 100 Scudi. Es trägt die Signatur: Herricus Paludamus In. V. F. 1581.


Abb. 3. Hendrick van den Broeck, Christus, Petrus und Andreas, Perugia, S. Agostino (Phot. Verri).

Am 13. Dezember 1582 wird er bezahlt für eine Statue gegenüber dem Hochaltar an der Eingangsseite der Kirche in Mongiovino bei Città della Pieve in Umbrien. Er erhält 6 Scudi »per resto di una statua che va nel nicchio di la facciata dinante all' altare grande« (Giornale segn. 19, dal 1580 al 1583, c. 136, Archivio di Mongiovino). Am 17. August des nächsten Jahres empfängt er 3 Scudi für die Aufstellung der Statue (Giorn. cit. c. 168). Die Stelle, an der sich einst diese Figur befand, ist jetzt durch die Orgel eingenommen, die Figur selbst verschollen. Im Jahre 1585 malt er für die genannte Kirche eine noch vorhandene Auferstehung Christi mit den zwölf Aposteln, vielleicht zusammen mit seinem Schüler Hans Wraghe aus Antwerpen, der in der Kapelle der Madonna daselbst eine Geburt der Maria signiert hat. Von 1585 ist auch ein Gemälde seiner Hand in Mongiovino, das die heilige Familie darstellt. Im Jahre 1588 erhält er 110 Scudi für Malereien in der Kapelle der Madonna derselben Kirche, an denen, wie oben bemerkt, sein Schüler Johann Wraghe beteiligt ist. Von einem Glasgemälde Hendricks, das die Verkündigung darstellte, sind nur noch Fragmente erhalten.

Die Darstellungen aus dem Leben Marias in der Cappella della Madonna sind leider durch einen gewissen Antonio Castelletti aus Pacciano gänzlich übermalt worden. Der Zyklus beginnt an der Altarwand mit der Flucht nach Ägypten: Auf dem langsam vorbeitrabenden Grautier sitzt die Madonna, auf dem Schoße das Kind, das mit den Händen ein Lämmchen liebkost. Der etwas mürrische Joseph stützt

sich beim Wandern auf den Stab und treibt das Tier an. Ein Engel in Gestalt eines Wanderers hält die Zügel, und ein anderer, der geflügelt ist, weist der heiligen Familie den Weg. Neben diesem Idyll ein ergreifendes und rührendes Schauspiel. Die Madonna ist gestorben und wird von den Jüngern beklagt. Einer von ihnen lüftet am Kopfende die Decke, welche die Tote einhüllt, ein anderer küßt ihr die Füße, ein dritter berührt ihren Puls, und die übrigen drücken in ihren Mienen und Gebärden alle Abstufungen der Trauer aus, vom lautlosen Klagen bis zum verzweifelten Aufschrei. Auf der dritten Wandfläche ist die Krönung der Madonna wiedergegeben. Unten umstehen die Apostel das leere Grab, und in der Höhe erscheint Christus und setzt der demütig knienden Himmelsmagd die Krone auf. Dann folgt die Kreuzigung Christi mit den traditionellen Gestalten der Madonna und des Lieblingsjüngers.

Die Fresken im Chor schildern Szenen aus der Geschichte des Heiligtums. Der Pievano von Mongiovino befiehlt seinem Sakristan, den Schleier von dem Madonnenbilde zu entfernen, und sofort ereignet sich ein Wunder: Eine Kranke wird geheilt. Dann wird der Platz vor der Maestà vom Gestrüpp befreit und geebnet. Die Bauern, die mit löblichem Eifer diese Arbeit ausführen, müssen sich auf Befehl der Madonna drei Tage lang jeder Nahrung enthalten. Am dritten Tage ist nicht genügend Brot zur Stelle, aber die gütige Madonna vervielfältigt die Zahl der Brote, so daß noch ein Vorrat übrig bleibt, nachdem alle ihren Hunger gestillt haben [10]).

[10]) Inschriften erläutern diese Vorgänge:

(I) QUAN[*D*]O IL PIO[*VA*]NO DE MO[*N*]G[*IOVI*] NO FECE
LEVARE IL VELO DAL SUO CHIR...Ō [*CHIERICO?*]
POSTO AVA[*N*]TI A QUESTA
S[*ANTISSI*]MA FIGURA DA N[*OSTR*]A D[*ONNA*] PER
GRATIA RICIUTA.

(II) IL PIOVANO QUA[*N*]DO CO[*N*]VITA
IL SUO POPOLO CHE DEBBI
NETTARE INTORNO A QUE-
STA S[*ANTISSI*]MA CAPPELLA E DEBINO
DIGIUNARE TRE GIORNI
IN PANE ET AQUA.

(III) LI HOMINI DI MONG[*IOVI*]NO QUANDO
LAVORARE IN TORNO A QUE
STA S[*ANTISSI*]MA CAPPELLA ET LA NE-
TTANO DALLE MACHIE ET SPI-
NE CHE V'ERONO IN TORNO.

(IV) QUA[*N*]DO LI HOMINI DI MO[*N*]-
GI[*OVI*]NO MA[*N*]GIONO PER DIGI-
UNO DEL PANE E L'ACQUA
ET SATURATI CHE FURONO
DELLI PEZZI DEL PANE AVA[*N*]Z-
ATO NE RICOLSERO U[*N*]O PACHO.

In der Cappella del Rosario bewundern wir ein großes Fresko unseres Flandrers, das die Kreuzabnahme darstellt und Federigo Baroccis farbengewaltiges Bild des Peruginer Doms nachahmt, während die mächtigen Formen ihre Herkunft von Michelangelos sixtinischer Decke nicht verleugnen. Und zur Rechten und Linken der Orgel hat Meister Hendrick die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi geschildert; auch diese Bilder, wie alle übrigen, sind durch die Übermalungen des genannten Antonio Castelletti so schwer geschädigt, daß sie als für die Stilkritik nahezu unbrauchbar bezeichnet werden müssen. Der von Hendrick übernommene Teil der Ausschmückung des Heiligtums war sicherlich in dem bei Gelegenheit einer Zahlung zitierten Notariatsprotokoll des Ser Pietro Carosi aus Castiglionfosco genau bestimmt, aber dieses Protokoll ist zugrunde gegangen. Eine andere Schwierigkeit bei der Abgrenzung des Anteils Meister Hendricks bietet der Umstand, daß Hendrick laut Urkunde vom Jahre 1569 seinem Werkstattgenossen Pomarancio »quelle tre cappelle drento de la Madonna scontro la finestra« (Registro segn. 12, dal 1568 al 1572) übertrug, und daß außer seinem Schüler Johann Wraghe auch Giambattista Lombardelli am 1. Februar 1588 seine Tätigkeit in Mongiovino begann, die vor allem die Bemalung der Decke umfaßte. Dementsprechend sind die oben mitgeteilten Zuschreibungen an Meister Hendrick nur mit Vorbehalt gemacht, und ohne den Anspruch auf Eigenhändigkeit, die ja angesichts des starken Werkstattbetriebs des Meisters bei diesen schlecht bezahlten Arbeiten in einer ländlichen Kapelle nicht in besonders großem Umfange angenommen werden darf.



Abb. 4. Hendrick van den Broeck, Martyrium der h. Katharina, Perugia, S. Agostino (Phot. Verri).

Von seinen Fresken in Perugia verdient noch eine Kreuzigung über dem Altar in der Kapelle der Prioren im Stadthause Erwähnung, und von seinen Ölgemälden ein Altarbild in der Kapelle der hl. Katharina von Alexandrien in S. Agostino, das Martyrium dieser Heiligen (s. Abb. 4), das mit dem Bilde gegenüber, dem Christus und Andreas der Cappella Sozi (s. Abb. 3) stilistisch recht gut zusammengeht. Über das Datum dieses Bildes wissen wir nichts Sicheres. Aus handschriftlichen Notizen Serafino Siepis in der Biblioteca Dominicini zu Perugia geht jedoch hervor, daß der Kanonikus Vincenzo Gualterotti den Altar der heiligen Katharina im Jahre 1560 gegründet hat.

* * *

Hendrick van den Broeck hat sich ebensowenig, wie die vielen anderen nordischen Künstler, die längere Zeit im Süden gelebt haben, dem Einfluß der italienischen Kunst zu entziehen vermocht. Seine Kunst stellt sich dar als eine Mischung flandrischer Traditionen mit dem Stile der damals in Perugia tonangebenden, ihrerseits wieder von den Florentiner Manieristen beeinflußten Meister, ganz besonders des Orazio Alfani. In einem Fresko der sixtinischen Kapelle in Rom, das die Auferstehung Christi darstellt und sicher von dem in Perugia tätigen Arrigo Fiammingo herrührt, zeigen sich, ebenso wie in der Anbetung der Könige von 1564 und dem Glasgemälde mit der Predigt des heiligen Bernhardin, deutliche Anklänge an den Stil Giorgio Vasaris und daneben auch Versuche, die Formensprache Michelangelos nachzuahmen.

Genaueres über die Zeitfolge der römischen Werke und über die Identität des in Rom tätigen Meisters mit dem in Orvieto, Perugia, Mongiovino, Florenz und Neapel nachweisbaren Arrigo Fiammingo hat sich erst nach Durchsicht der römischen Archive, speziell der Rechnungsbücher der Päpste Gregor XIII., Sixtus V. und Clemens VIII., um die sich namentlich Dr. G. J. Hoogewerff verdient gemacht hat, feststellen lassen. Vorläufig müssen aber die folgenden Notizen Vasaris und Späterer mit Vorsicht verwendet werden.

Vasari berichtet in einem Brief an Vincenzo Borghini vom 5. Februar 1573 über seine Arbeiten in der Sala Regia des Vatikans und erwähnt unter den zwölf Künstlern, die ihm dabei halfen, einen Arrigo Fiammingo. Van Mander gibt unter den Gehilfen Vasaris bei den Fresken in der Sala Regia einen »Hendrik in te Croon« an, von dem wir jetzt, durch die Forschungen von Coninckx wissen, daß er mit unserem Meister identisch ist. Über diesen selben Arrigo Fiammingo weiß Baglione (Vite p. 77) zu berichten, daß er unter dem Pontifikat Gregors XIII., der von 1572—1585 regierte, nach Rom gekommen sei, mit welcher Angabe seine für das Jahr 1579 nachgewiesene Erwähnung in den Listen der Brüderschaft von S. Maria in Campo Santo in Einklang steht, und daß er unter Sixtus V., der von 1885 bis 1590 den päpstlichen Stuhl innehatte, Fresken in der vatikanischen Bibliothek ausführte, darunter eine große Darstellung eines Konzils mit Bildnissen von Bischöfen, Prälaten und anderen Würdenträgern, dessen Identifizierung mit dem zweiten Lateranskonzil den Forschungen Hoogewerffs (op. cit. S. 163) verdankt wird. Den Angaben Bagliones ist nur entgegenzuhalten, daß Lodovico Guicciardini in seinem oben erwähnten Werke, das 1567 erschien, bereits von Arrigos römischen Aufenthalt spricht, dessen Beginn wir also früher annehmen müssen, als Baglione meint. Dafür spricht auch der Umstand, daß der Künstler schon 1565 in den Listen der Brüderschaft von S. Maria in Campo Santo vorkommt, in deren Rechnungsbüchern er auch am 23. November 1567 (s. oben) erwähnt wird.

Titi in seiner »Descrizione delle Pitture etc. in Roma« und Baglione in seinen »Vite« erwähnen außerdem Werke seiner Hand in folgenden römischen Kirchen:

S. Maria Maggiore, und zwar in der Cappella Sista, in der sich der Papst ein großartiges Denkmal errichten ließ, deren Malereien aber durchaus einheitlichen Charakter zeigen, so daß hier der Anteil Arrigos nicht mehr festzustellen ist, in der seither gänzlich neugemalten Kirche S. Maria in Campo Santo, in S. Maria degli Angeli ein noch vorhandenes, aber stark übermaltes »Noli me tangere«, in der Taufkapelle der Kirche S. Lorenzo in Lucina ein nicht mehr aufzufindendes Bild und das bereits erwähnte Fresko der sixtinischen Kapelle.

Bertolotti gibt an, daß er unter dem Namen »Enrico Jallud« (sic!) 1580 in die Akademie S. Luca aufgenommen wurde. In den Büchern der Brüderschaft von S. Maria in Campo Santo wird er abwechselnd mit den Namen Henrico Paludano, Rigo de Palude und Rigo van den Broeck erwähnt. Nach dem langen Aufenthalt in Umbrien von 1581 bis 1588 taucht er im Juni des letzteren Jahres wieder in Rom als Mitglied der Brüderschaft von S. Maria in Campo Santo auf. Dort werden ihm am 10. Juli 1588 Malereien in der Cappella Privilegiata dei Morti übertragen, die er 1590 vollendet. Wegen der Bezahlung dieser Arbeit kam es zu Auseinandersetzungen. Die Fresken, die nach Angabe Baglionis die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten und den h. Karl Borromäus darstellten, sind zugrunde gegangen. Im Jahre 1591 bekleidete er in der Brüderschaft das Amt des »Guardiano«, und am 5. Januar 1592 stellt er den Antrag auf einen Grabstein in der Kirche für seine Tochter.

In dem Totenbuche der Pfarre S. Rocco in Rom fand Hoogewerff unter dem 28. September 1597 die Eintragung: »† Henrico Paludano fiamengo, pittore«, verheiratet mit »Antonia Dunan borgognona«, in der Parrocchia S. Rocco wohnhaft. Nach Baglione starb der Meister trotz großer Betriebsamkeit in bitterer Armut, — der typische Lebenslauf eines jener nordischen Wanderkünstler, die tatenlustig und abenteuerfroh über die Alpen ziehen, im welschen Lande den Zusammenhang mit der Heimat verlieren und schließlich im Elend zugrunde gehen.

Bibliographie.

Vasari, Ed. Milanesi, Vol. VIII, p. 488.

Lodovico Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi Bassi, Antwerpen 1567, pp. 99, 101.

Baglione, Le Vite de' Pittori etc., Roma 1642, p. 77.

Crispolti, Perugia Augusta, Perugia 1648.

Crispolti, Raccolta delle cose segnalate in Pittura, Ms. der Comunale, Perugia, c. 52 f.

Celano, Not.... della Città di Napoli, 1692. } (beide mit phantast. Angaben).

Bern. De Dominici, Vite de' pitt. etc. napol. Napoli 1742 }

Filippo Titi, Descriz. delle Pitture etc. in Roma, 1763, Register.

Orsini, Guida di Perugia, 1784, pp. 113, 140, 142, 267, 316.

Mariotti, Lett. pitt. perug. Perugia 1788, pp. 240—41.

Lancellotti, Scorta sagra. Ms. in der Comunale, Perugia.

Siepi, Descr. di Perugia, 1822, pp. 65, 188, 308, 789.

Gaye, Carteggio, Vol. III, p. 361.

Moretti, Compendio Stor......di Mongiovino, Ms. im Archiv daselbst.

Anastasio Rotelli, Il Santuario di Mongiovino, Apologetico, Perugia, Anno I., Vol. II, pp. 353 bis 356.

F. Ravagli, Il Tempio della Madonna di Mongiovino. Erudiz. e Belle arti 1893, p. 92—98.
Carel van Mander, Le Livre des Peintres, Ed. Hymans, Paris 1884, pp. 347—348.
Bertolotti, Artisti Belgi ed Olandesi a Roma, p. 184.
Lupattelli, Storia della Pittura in Perugia, Foligno 1895, p. 63.
Fumi, Il Duomo di Orvieto, pp. 350, 380, 413, 414.
Bombe, Benedetto Buonfigli. Eine kunsthist. Studie. Berlin 1904, p. 32 Anm. 3.
Orbaan, Italiaansche Gegevens, Oud-Holland XXII (1904).
Bombe in Rass. d'arte Umbra I 14. (Perugia 1910. Zusammenfassender Aufsatz.)
W. Rolfs, Gesch. der Malerei Neapels, Leipzig 1910, pp. 245—247, 278, 326.
Wurzbach, Niederl. Künstlerlex. Bd. II, pp. 92/3.
Neeffs, Emmanuel, Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines I, p. 479. Gand 1876, 2 Bde.
Immerzeel, C., De Levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders etc. Amsterdam 1843, 3 Bde., I, p. 237.
Nagler, G. K., Neues Allgemeines Künstler-Lexikon. 22 Bde., München 1835/52, IV, p. 312.
Kramm, De Levens en werken der hollandsche og vlaamsche Kunstschilders I, p. 27, II, p. 486. Amsterdam, 7 Bde., 1857—64.
Bombe, W., Der Maler Heinrich van den Broeck aus Mecheln. Le peintre Henri van den Broeck de Malines. Traduction sommaire avec note additionnelle par Hyac.-I.-B. Coninckx, Malines 1911.
Hoogewerff, G. I., Nederlandsche Schilders in Italie in de XVI[e] Eeuw in Utrechtsche Bijdragen voor Letterkunde en Geschiedenis Utrecht 1912 (Register).

II.

Giovanni di Francesco Schepper (Scheppel) Fiammingo.

Weder das Geburts- noch das Todesjahr dieses Künstlers stehen fest, wir wissen nur, daß er aus Antwerpen stammt [11]). Adamo Rossi, der bekannte Peruginer

[11]) Der Künstler gehört wahrscheinlich der in Flandern und Holland weitverbreiteten Familie Schepper an, über deren als Künstler nachweisbare Mitglieder Herr Prof. Ulrich Thieme in Leipzig mir folgende Mitteilungen gütigst zur Verfügung stellte:

Lamsin de Schepper (Sceppe) 1362 u. 1373 }
Aernoud de Schepper (Sceppe) 1404 } als Glasmaler in der Lukasgilde in Brügge,
Casteele, Keuren, 1867, p. 300; Les Arts anc. de Flandre II, 124.

Elisabeth Scheppers (Betkin Scepens), Illuminatorin in Brügge 1477—89 in der Gilde.

Marguerite Scheppers (Grietkin Sceppers) ,Illuminatorin in Brügge 1478—79 in der Gilde. 1503 illuminiert sie ein Missal für den Konvent der Schwestern von Notre Dame de Sion in Brügge.
Le Beffroi, Band III und IV.

Adam Schepper wird 17. 10. 1619 als Maler in die Dordrechter Gilde aufgenommen. Obreen, Archief I, 199.

Andries Schepper }
Matthys de Schepper (Schipper) 1613 Bürgermeister in Delft } 2 Teppichwirker, starben beide 1624 in Delft.
Obreen, Archief I und VI.

Joannes Scheppers (auch Hans de Schepers), Maler in Antwerpen, 1623 Lehrling, 1633 Meister, bis 1649 genannt.
Rombouts-Serius, Liggeren I und II.

H. Schepper, Maler, geb. in Terheyden b. Breda.
Aukt.-Katal. Schuldt, Hamburg 1893.

Die Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts in Antwerpen (siehe Liggeren) genannten Schepper (de Schepper) sind keine Künstler.

Urkundenforscher, kannte ein von ihm signiertes und datiertes Bild im Besitze des Herrn N. Storti in Perugia, die jetzt verschollene Ansicht eines Platzes mit der Aufschrift: »Giovannes Schepers fiamango fesiet 1576« und der Sigla SF. Am 24. September 1579 beantragte er bei den Prioren von Perugia die Aufnahme in die Bürgerschaft, die ihm auch gewährt wurde, mit Rücksicht auf seinen vieljährigen Aufenthalt in der Hauptstadt Umbriens, wo er die Kunst eingeführt hatte, Wandbekleidungen aus Leder herzustellen und »Cieloni« (Deckendekorationen) zu zeichnen sowie das Gold in dünne Blättchen zu schlagen gelehrt hatte [12]). Kurz vorher, am 11. Januar 1579 hatte er von den Prioren den Auftrag erhalten, in ihrem Speisesaal im Palazzo Pubblico ein Gemälde, die Hochzeit zu Kana darstellend, und andere Malereien, nach Wunsch und Willen der Auftraggeber, für 40 Scudi binnen zwei Monaten auszuführen [13]). In demselben Jarhe finden wir ihn auch für die Brüderschaft der Oltramontani, der Nordländer in Perugia, tätig, die ihre Kapelle in der Kirche S. Maria Nuova besaßen. Er empfing am 1. Februar 1579 eine Zahlung von 60 Bajocchi für drei Wappen in der genannten Kapelle [14]), am 29. April desselben Jahres 20 Bajocchi für die Bemalung der Beitragskasse (cassetta della elemosina) [15]) und war von 1583 bis 1585 Prior der Brüderschaft [16]). Seine dauernde Anwesenheit

[12]) 1579, 24 Sept.

»Giovanni... Fiammingo che già molti anni sono è venuto ad abitare in questa Illustre città esercitandovi l'arte sua del depingere e dove è stato capo e guida ad introdurvi l' arte del far corami da apparare stante et disegna cieloni (?) aveva, introdurre battiloro per maggior comodità di detta arte de' pittori et d' altri esercitii et non possedeno . . . . . obtentus per omnia suffragio pro sc. 5.«

Ann. Decemv. 1579, c. 128 t.

[13]) 1579 11 Gennaio

»Pictori qui pinget stantiam mensae scudi 40.

Atteso che li predetti Magnifici Domini Priori habbino ottenuto scudi quaranta per pingere la stantia della mensa tutta dalli panni delli corami in sù però detti Magnifici Signori Priori di numero 7 absente etc. si convengano con Maestro Francesco di Francesco Scapper d' Anversa pittore in Perugia, che detto Maestro Francesco sia obligato a dipingere tutta detta stanza dalli corami in sù a suoi colori, et il palazzo sia obligato a fare le spese a detto Maestro Francesco, et un garsone, con questa sorte de pitture in piede della stanzia verso la cucina la nozze in Cana Galileae, et in capo et altri lochi altre pitture ad elettione delli Signori, e questa pittura sia obligato a farla fra doi mesi lavorando di filo però, e bon colori, e finita detta opra e non avante, detti Signori si obligano a darli scudi trentacinque di moneta, e non facendo detto maestro Francesco detta opera in perfettione fra detto termine, li detti Signori non sieno obligati a darli niente, quae omnia et singula promiserunt ad invicem attendere et observare, omni exceptione remota.«

Annali Decemvirali 1579, c. 144.

[14]) 1579, 1 Febr.

»A Maestro Francesco pittore per tre armi per la capella baj. 60.«

Libro dell' Entrata e Uscita della Compagnia degli Oltramontani C.

[15]) 1579, 29 Apr.

»Allo stesso per la pittura della cassetta della elemosina baj. 20.« (ibidem.)

1581, 6 Dec.

»A M° Fiorenzo di Giuliano pittore per il resto di candelieri indorati sc. 2, 5.« (ibidem, c. 5 t.)

[16]) 1583, 6 Julii

»Giovanni Scepero fiamego priore della Compagnia di S. Barbera.« (ibidem.)

in Perugia bezeugen einige Erwähnungen in Notariatsakten dieser Jahre: Er kaufte am 2. Februar 1581 einen Garten und mietete ein Haus in dem Peruginer Kirchsprengel S. Fiorenzo [17]), lieh sich, in Perugia anwesend, von seinem Hauswirt am 21. Februar 1581 die Summe von 50 Fiorini, die er am 1. Dezember 1593 zurückzahlte [18]), und verheiratete sich mit Ginevra, Tochter des Jacopo Damiani aus Pesaro, die am 20. Dezember 1581, am 20. Juni 1582 als seine Gattin in Peruginer Notariatsakten erwähnt wird [19]).

Am 24. März 1582 kompensieren die Prioren von Perugia die 5 Scudi, die er für die Gewährung des Bürgerrechtes hätte zahlen müssen, mit dem Lohn für einige von ihm gemalte Wappen des päpstlichen Legaten und Vizelegaten, und diese Arbeiten Schepers wurden durch den Maler Giulio Caporali abgeschätzt [20]). In den Jahren 1583—1585 wird er als Prior der Peruginer Brüderschaft der Oltramontani und 1586 als »preior pasato«, d. h. als Prior mit abgelaufener Amtszeit erwähnt; dann leistet er 1589 der Brüderschaft eine Zahlung von 16 Scudi [21]). Im Februar 1592 zahlt ihm das Benediktinerkloster S. Pietro 23 Dukaten für Malereien über dem Triumphbogen der Kirche und im März desselben Jahres 7 Dukaten für ein Bild neben der Sakristei, den heiligen Benedikt darstellend, der den heiligen Maurus

---

17) 1581, 2 Febr.
Orazio di Bevegnate verkauft einen Garten [an] Magistro Johanni Francisci Scheppoli Flandreo pictori.
Arch. Not. Perug. Rog. Ascanii Ugolini Prot. 1581, c. 207 t.
1581, 2 Febr.
Orazio di Bevegnate vermietet ihm ein Haus: locat eidem domum sitam in P. S. parr. S. Fiorenzo.
Not. cit. c 209 t.

18) 1581 21 Februarii
M. Giovanni Scheppel bestätigt von Orazio di Bevignate ein Darlehn von Fior. 50 empfangen zu haben.
Arch. Not. Perug. Rog. Ascanii Ugolini, Prot. 1581, c. 211 t.
1593, 1 Decembris. Zahlt an Orazio di Bevignate die geliehenen 50 Fior. zurück [s. 1581, 21 Febr.].
Arch. Not. Perug. Rog. Ascanii Ugolini, Prot. 1593, c. 236.

19) 1581, 20 Decembris
»Domina Ginevra filia Jacobi Damiani de Pisauro uxor magistri Joannis Francisci Scheppoli flandrei pictoris« erteilt eine Prokura.
Rog. cit., c. 1206.
1582, 20 Junii. Dieselbe erteilt eine Prokura.
Rog. cit., c. 458 t.

20) 1584, 11 Sept. »M. Giovanni Schepper Fiamingo priore«. Ibidem, c. 9 t.
1584, 5. Junii. »Furono confermati il Sig. Pandolfo Conte di Montfort e M. Giovanni Fiamengo pentore«.
Ibidem, c. 10.
1586 Wiederum erwähnt.

21) 1586. »Io Govan Fiamgo Sceper pictor preior pasato«. Ibidem, c. 13 t.
1589. »Ricevuti sedici scudi da m° Giovanni Schepper pittore fiammegho«. Ibidem, c. 17.
1593, 9 Dec.
»Dati a M. Giovanni Schepper 30 fior. pro censo«. Ibidem, c. 20.
Libro dell' entrata e uscita della Compagnia degli Oltramontani, seg. C.

22) Annali Decemvirali 1582, c. 110 t.

und andere Mönche nach Frankreich entsendet [23]). Das sehr schlecht erhaltene und vielfach übermalte Bild befindet sich heute in der Cappella del Sacramento, und dort schreibt ihm alte Tradition noch ein zweites Gemälde zu, das einst im Kapitelsaal hing und Benedikts Wunder an der vom Strudel fortgetragenen Sichel darstellt [24]). Beide Bilder sind durchaus handwerksmäßige Leistungen ohne künstlerischen Wert.

Am 9. Dezember 1593 werden ihm von der Brüderschaft der Oltramontani 30 Fiorini für die zu entrichtende Steuer, den »Censo« gezahlt [25]); aber vielleicht weilte er damals nicht mehr in Perugia, da ein Notariatsakt vom 11. Dezember des Jahres seine Anwesenheit in Pesaro verbürgt [26]). Damit schließen die Akten über Giovanni di Francesco Schepper.

III.

Francesco di Francesco Barcke aus Antwerpen, Maler.

Über diesen Künstler bieten die Peruginer Archive Nachrichten, die von 1578 bis 1590 reichen. Er erhält im Jahre 1578 das Peruginer Bürgerrecht [27]) und wird am 3. September 1580 in die dortige Malergilde aufgenommen [28]). Am 8. Dezember 1581 schließt er in Perugia einen Vertrag [29]), und am 9. und 19. August 1585 verkauft er daselbst Ländereien [30]). Am 24. November 1590 macht er, im Stadtteil Porta S. Pietro wohnend, sein Testament mit dem ausdrücklichen Wunsche, in der Kapelle der Oltramontani in S. Maria Nuova begraben zu werden [31]), und in dem-

[23]) Die hierauf bezüglichen Urkunden wurden von D. Luigi Manari 1865 in der Peruginer Zeitschrift »L'Apologetico« unter Doc. LXIX veröffentlicht.

[24]) Galassi in seiner »Descrizione della Chiesa di S. Pietro« Perugia .... p. 15 gibt an, daß die letztere Zuschreibung sich auf gewisse »Memorie del Convento« gründet.

[25]) »Dati a M. Giovanni Schepper 30 Fior. pro censo«. Libro dell' entrata e uscita della Compagnia degli Oltramontani, segnato C, c. 20.

[26]) In dieser Urkunde wird der Künstler »Giovanni Scheppel de Antwerpia« genannt. Archivio Notarile, Perugia, Rog. Ascanio Ugolini, Prot. 1593, Parte 2, c. 255.

[27]) Annali Decemvirali, Perugia 1578, c. 97.

[28]) Notiz in der Matrikel der Peruginer Malerzunft.

[29]) 1581, 8 Decembris

»Magister Franciscus Francisci de Barchis de Anversa facit finem conventionem et pactum Hieronymo Baldello. . .«

Arch. Not. Perug. Rog. Giammaria Senesi, Prot. dicti anni.

[30]) 1585, 9 Augusti

»Mag. Franciscus Francisci Barca de Anversa pictor et civis perusinus vendidit omnia jura que habet super uno petio terre cum domo sitis in suburbiis Perusie Porte Sole in loco dicto S. Giorgio.«

Arch. Not. Perug. Rog. Octaviani Aureli Prot. 1585. c. 279.

1585. 19 Augusti

Ein ähnlicher Verkauf, ibidem, c. 281 t.

[31]) 1590, 24 Novembris

»M. Franciscus quondam Francisci Barcae de Flandria civis perusinus Porte Sancti Petri...« macht

selben Jahre ist er laut Notiz in der Matrikel der Peruginer Malerzunft gestorben [32]). Sein einziges uns urkundlich überliefertes Werk in Perugia ist die Ausmalung der Kapelle des heiligen Gregorius im Klosterhofe von S. Pietro [33]), im Jahre 1578 vollendet, Darstellungen der Jungfrau Maria mit S. Cecilia, S. Agata, S. Gregorio, S. Ildefonso und S. Bernardo Abate. Diese Malereien sind zugleich mit der Kapelle zugrunde gegangen. Einem nach seinem Tode am 30. Januar 1592 aufgesetzten Notariatsakt zufolge quittiert seine Witwe, Pantasilea, Tochter des Fioravante di Maestro Goro aus Siena seinem Bruder Giovanni in Perugia über die Rückerstattung von 150 Fiorini als Rest ihrer 350 Fiorini betragenden Mitgift [34]).

IV.

Pietromartino di Pietromartino d'Anversa.

Über diesen Künstler lieferten die Peruginer Archive nur Nachrichten aus den Jahren 1594 und 1595. Am 1. Dezember 1594 verpflichtet sich Pietromartino, die Malereien an der öffentlichen Uhr des Palazzo Comunale zu Perugia wiederherzustellen, alle Figuren auszubessern, die Masken, Wappen und sonstigen Ornamente nach den noch erhaltenen Spuren zu erneuern und die ganze Arbeit binnen 25 Tagen gegen eine Bezahlung von 20 Scudi zu vollenden [35]). Am 30. Dezember quittiert Pietromartino über eine Restzahlung von 12 Scudi und gleichzeitig der Peruginer Maler Fiorenzo di Giuliano über 8 Scudi für Vergoldungs- und Malerarbeiten an dieser Uhr [36]). Im nächsten Jahre, 1595, malt Pietromartino für 6 Scudi ein halbrundes Tafelbild, das über dem Hauptportal zum großen Kreuzgang von S. Domenico zu Perugia aufgestellt werden sollte und Papst Benedikt XI. darstellte, wie er den Ablaß der Porziuncula erteilt, und Papst Pius V., der ihn bestätigt [37]). Dieses Bild ist nicht mehr auffindbar, und die Fresken im Kreuzgange sind übertüncht

sein Testament mit der Bestimmung, in der Kapelle der Oltramontani in Santa Maria Nuova zu Perugia begraben zu werden.

Arch. Not. Perug. Rog. Annibale Fioravanti Prot. test. 1584—1622, c. 28.

32) Notiz der Matrikel neben seinem Namen.

33) Arch. S. Pietro, Perugia, Diversi, No. 33, c. 50.

34) 1592, 30 Januarii

»Pantasilea filia quondam Floravantis m. Gori de Senis relicta quondam magistri Francisci Barchi Flaminghi facit finem Johanni Barche dicti quondam magistri Francisci fratri de fl. 150 debitis pro residuo fl. 350 pro restitutione sue dotis manu Ser Johannis Marie Senensis publici notarii.«

Arch. Not. Perug. Rog. Properzio Simonetti 1592—1593, c. 18.

35) Annali Decemvirali, Perugia 1594, c. 119 t.

36) 1594, 30 Decembris

M. Petrus Martinus M[i] Petrimartini de Anversa pittor et M. Florentius Juliani pittor perusinus fecerunt finem etc. de sc. duodecim sibi debitis pro residuo sc. 20 pro eius mercede picturae, et Florentius de sc. octo pro eius mercede in dorando et depingendo dictam sferam.

Ann. Decemv. 1594, c. 122.

37) Libro di Ricordi del Convento di S. Domenico No. 42, c. 85 t.



Abb. 5. Pietro Martino di Pietro Martino d'Anversa. Die Schächtung des Beato Simone da Trento, Perugia, Pinakothek (Phot. Verri).

worden. Im Jahre 1597 malte er die Kopie einer Madonna mit dem Kinde, dem Täufer und S. Hieronymus nach einem Originale des Parmigianino in Città di Castello, ein Tafelbild, das Siepi in seiner »Descrizione di Perugia« über dem ersten Altar rechts im Orfanotrofio di S. Anna zu Perugia erwähnt. In derselben Kirche hing einst über dem dritten Altar rechts ein jetzt in der Pinakothek befindliches Tafelbild Pietromartinos, den Beato Simone di Trento darstellend, der als dreijähriges Kind von den Juden in Trient 1475 geschächtet worden sein soll, ein in der akademisch-konventionellen Manier der verwelschten Flanderer gemaltes Werk von flüchtiger Durchführung, kraftlos in der Modellierung und düster in der Farbengebung, ein Bild, aus dessen Charakter wir schließen dürfen, daß auch seine zugrunde gegangenen Arbeiten sich nicht über ein bescheidenes Mittelmaß erhoben. (S. Abb. 5.)

Urkunden über Pietromartino di Pietromartino d'Anversa.

Annali Decem. 1594, c. 119 t.

Super Pittura sferae conventio.

M. Pietromartino de Pietromartino d'Anversa fiammengo spontaneamente promette, conviene, e si obliga alli sopra detti illustrissimi Signori Priori de numero nuove vacanti il luoco del 2° mercante, ed me notaro presente stipulante e recipiente per detto illustrissimo comune e perchè vi havesse interesse di risarcire la pittura della sfera di questo palazzo in tutti le parte guaste e defettive non intendendo però d'indorare di nuovo la sfera, il che si obliga di fare a tutte sue spese fuor che il ponte con colori buoni e convenienti a detto luoco, e conforme a quelli che sono in opra rifacendoci tutte le figure, et maschere, et armi, et altri ornamenti conforme ai vestigij che se ne vedano ad uso di buono e leale mastro e pittore, e di condurre l'opra con diligenza in termine di 25 giorni a fine e perfettione, e questo lui promette di fare perchè detti illustrissimi Signori Priori obligando se e loro in perpetuo successori e tutti e singoli beni di questo comune non contravenendo però in alcun modo alla bolla de bono regimine, promettano e convengano a detto mastro Pietromartino presente et accettante di darli e pagarli scudi venti di pauli ogni escettione remossa. Per il quale mastro Pietromartino e suoi soci il R. D. Fulvio Mariottelli di P. S. Susanna Capellano di Monsignor R^mo vescovo li fa la sigurtà de far si et in tal modo che il detto mastro Pietromartino farà et osserverà quanto di sopra ha promesso altrimente esso vuol essere tenuto del suo proprio, e questo lui fa perchè detto mastro Pietromartino, promette e conviene a esso R. D. Fulvio presente — esso e suoi heredi cose e beni sempre conservarlo senza danno. Per le qual cose da osservarsi detti contrahenti obligano se e loro heredi cose e beni presente ed havenire in forma di ragion valida........

An. Decem. 1594, c. 122.

Magister Titianus magistri Joannis de Griccio d° dalli oriloggij.

Magister Petrus Martinus magistri Pietrimartini de Anversa pittor et

Magister Florentius Juliani Pittor Senensis sponte et omni modo meliori fecerunt finem refutationem illust[mis] dominis Joanni Francisco Chrispolto Capiti offitio et collegiis et mihi notario presentibus stipulantibus et recipientibus pro illustrissimo comuni Perusij, et pro omnibus quorum interest quatenus illus magister Titianus de scutis tresdecim de quatrenis sibi debitis pro residuo scutorum viginti quinque pro eius mercede resarciminis oriloggij, ac vigore instrumenti inter ipsum, et dictos illustrissimos dominos Priores celebrati manu mea quod voluit esse cassum. Dictus vero magister Petrus martinus de scutis duodecim de paulis sibi debitis pro residuo scutorum viginti pro eius mercede pitturae sfere ac vigore instrumenti inter ipsum et dictos illust[mos] d[os] Priores celebrati manu mea — quod voluit esse cassum — Dictus vero magister Florentius de scutis octo de paulis sibi debitis pro eius mercede in dorando, et depingendo dictam sferam, et hoc fecerunt quia fuerunt confessi et contenti et quilibet ipsorum fuit confessus et contentus dictas pecuniarum summas sibi ut supra respective debitas habuisse et recepisse ante praesens instrumentum per manus D[i] Angeli de viridi depositarij spetialiter deputati pro bolletta prefati D[i] Illust[mi] Joannis Francisci exceptioni non habitarum dictarum pecuniarum expresse renunciando et promisserunt quod de refutatis nemini est ius datum quod si datum etc.

Anno 1595.

La porta del chiostro si fatta.

(Libro dei ricordi del Convento di S. Domenico Numerazione vecchia 42, nuova 53 — Cart. 85 tergo). Ricordo come l'ano 1595 fu fatta la porta del convento nel chiostro grande di travertino con il (semi circolo?) di fuori et fu riempito di dentro. et mattonato il chiostro vicino alla porta et sotto ci è un condotto per far corere l'aqa [sic] de chiostro nella strada fu fatta la porta foderata et scorniciata di noce alla moderna e sopra la porta di fuori si è fatto far una pittura in tavle [sic] fatta a oglio per mano di mastro Pietro frandrese pittore in Perugia pu prezzo di scudi sei di pauli la pittura è .... Benedetto XI concesse l'indulgenza della Madonna delli Angeli di Asisi e pio V la confermò e prolongò sino per tutto il giorno del nostro patre Sa' Domenici.

Urkunden über Hendrick van den Broeck.

(Perugia, Notariatsarchiv.)

Anno domini millesimo quingentesimo sexagesimosecundo et die XXVI Januarii: Actum in audientia artis Mercantiae presentibus etc.

Magnificus vir Adrianus q. Nicolai de Nobilibus de Montemelini de Perusia per se etc. obligando se etc. dedit et locavit ad coptumum et nomine coptumi ad pingendum Magistro Henrico Pollidani de Malidis de Flandria pictori presenti stipu-

lanti et recipienti pro se etc. Unam Tabulam in capella ipsius D. Adriani sita in civitate Perusiae portae sanctae Subsannae et ecclesia sancti Francisci conventus infra sua notissima latera, et confinia. Et hoc fecit dictus D. Adrianus pro eo quia dictus Magister Henricus pro se etc. obligando se etc. promisit et convenit eidem D. Adriano presenti, stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus etc. dictam Tabulam pingere ad usum boni et legalis pictoris infra, et per tempus sex mensium proxime futurorum hodie incipiendorum et finiendorum ut sequitur, et in ea pingere Historiam vel Nativitatis D. N. Jesu Christi, vel quando Magii Reges eundem Christum iam natum visitaverunt cum muneribus ad declarationem eiusdem D. Adriani et dictam tabulam et Picturam pingere bene et diligenter ad iudicium boni et pratici magistri in dicta arte omni exceptione et cavillatione iuris et facti remotis. Et hoc fecit dictus magister Henricus pro eo quia dictus D. Adrianus pro se etc. obligando se etc. promisit et convenit dicto Magistro Henrico presenti stipulanti et recipienti pro se dare, solvere et cum effectu numerare scuta sexaginta ad rationem X iuliorum pro quolibet scuto hoc modo videlicet : scuta viginti in principio dictae picturae, scuta XX in medio eiusdem Picturae: et scuta XX pro residuo in fino dictae picturae omni exceptione et carillatione iuris et facti remotis, pro quo magistro Henrico, et eius precibus, et mandatis.

Magister Julius Joannis Baptistae Caporalis de Perusia pictor solemniter, et in forma iuris valida fideiuxit sub obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum quem fideiussorem dictus magister Henricus iudemnem conservare promisit. Et voluerunt dicti D. Adrianus, Magister Henricus et Magister Julius, pro predictis omnibus et singulis respective, conveniri et cogi posse Perusiae.

(Ex. act. Guerrerii Mathaei Guerrerii, in prot ab an. 1551 ad 1587, c. 282.)

1581, 24 Octobris

Dominus Arrigus Paludanus de Maelesis alias Maline Flandrie pictor Perusie degens sponte etc. fecit finem refutationem et pactum de ulterius aliquid non petendo domino Laurentio domini Hieronymi de Sotiis de Perusia P. S. de scutis viginti uno pro residuo scutorum centum monete perusine promissorum per dominum Laurentium eidem domino Arrigo pro manifactura Iconis seu tabulae altaris jam depicte et facte pro cappella dicti domini Laurentii in Ecclesia S. Augustini de Perusia.

Arch. Not. Perug. Rog. Agapito Nerucci Prot. 1580—1583, c. 283 t.

Urkunden aus dem Domarchiv zu Orvieto (aus Fumi, »il Duomo di Orvieto«).

Nobilissimo No.

Essendo che m° Enrigo fiammengho non possa o non voglia venire a dipignere la cappella dello stucco a fresco, quando le S. V. si contentano, la dipegnerò con ogni diligentia, che potra stare a paragone de l' altre et per quel medesmo prezo che si pagò a m. Girolamo venetiano, et metterò mano subito a dipignarla.

Deliberarono che al sudecto mº Nicola li si dia a pengere la cappella dello stucco et che ponga a paragone de l'altre, et non essendo a paragone, che non si paghi, con questo che debbia far venire mº Enrigo fiammengo a pengere la tavola.

1561, Ottobre 1.

An placeat conducere Henricum de Flandra pittorem pro perficienda et pingenda capella stuchi prope gratam ferream noviter incohata et quaenam historia sit ibidem pingenda, attento maxime quod jam pinxit unam figuram pro mostra, ut est videre in eadem capella.

(Der Vorschlag wird angenommen.)

p. 412. Arch. dell' Opera di Orvieto, Riformanze 1560—1571, c. 45.

Doc. CLXXXIII.

1562, Maggio 15.

(Ivi, Rif. 1560—1571, c. 67.)

Nobilissimi SS[ri] et padroni colendissimi.

L' humil oratore Errigo Fiamengho pictore in Orvieto espone: Quando lui venne condutto a pingere la cappella di stucco in St. Maria presso la ferrata del Corporale essergli dato intentione che havesse ancho da pingere la tavola per detta cappella. Supplica dunque le SS. VV. MM. se vogliono degnare dargli a far detta tavola, quale se offerisce redurla a fine honorato con quella historia che ad essi parerà et sia bella e bona, quanto altra tavola simile vi sia in dicta chiesa a giuditio de periti per prezzo di scudi cento, dichiarando quando questo le sia per cortesia loro concesso voler cominciarla al mese di novembre del presente anno, e fin tanto dura il tempo de l'opera li si dia a bon conto delle suddette mercede tre scudi il mese et un sacco di grano, e quando le SS. VV. non vogliano far questo per li scudi cento, offerisce voler far detta tavola per quello serà stimata dalli periti, e lassare il terzo dello estimo, il che in evento li sia compiacciuto, oltre sia cosa conveniente, li te terrà obligo perpetuo, pregando l' omnipotente Iddio le feliciti come desiderano.

E di più pregha humilmente le SS. VV. se degnano pagarli la mercè sua delle figure per esso oratore fatti oltra la conventione nelle historie delle capelle de stucco che esso ha fatto nella sudecta chiesa, qual prezza scudi quindici [39]).

Doc. CLXXXVI.

1565, Gennajo 21.

(Ivi, Rif. 1560—1571, c. 162, 162 t.)

Prefatus Numerus etc, pro perficiendis et pingendis tabulis ponendis in cappellis stuccatis, auctoritatem et potestatem dicto Cam. posse locare mº Enrigo fiamengo tabulam pingendam in cappella dicte Ecclesie posita prope gratas ferreas dedit

39) E fu deciberato el che volendo decto Cesare far partito, secondo che fa questo fiamengho ... che si debbia preferire il nostro cittadino alli forestieri, e caso che non voglia far questo che si debbiano pigliare quei partiti che seranno più espedienti e utili per la Fabrica (Ivi, c. 69).

et transtulit, iuxta supplicationem alias per dictum m. Enrigum porrectam tempore d. Angeli Abveduti Cam. et prout melius eidem videbitur et placebit omni modo meliori.

Postque prefatus D. Lattantius Cam. cum presentia, consensu ac interventu prefatorum DD. Superstitum ac eorundem decreti interpositione etc. dedit, locavit m° Enrigo fiammengo pictori pres. et conducenti ad pingendum etc. tabulam pingendam in cappella posita in dicta ecclesia S. M. propre gratas ferreas omnibus sumptibus colorum finorum expensis ipsius conductoris, exceptis tabulis, quas tabulas dicta R. F. et eius Cam. teneat invenire cum pactis, obligationibus et promissionibus, prout in supplicatione ipsius m. Enrigi porrecta, tempore d. Angeli Abveduti, tunc Cam. dicte F. etc., cum hac declaratione et pacto, solemni stipulatione vallato inter dictas partes, quod ubi debeat depigni tela, quod pingatur in tabula, et de eo quod plus posset mereri, dictus m° Errigus ex quo tenet pingere in tabulis sit in arbitro DD. Superstitum et m^{i} Raffaelis scultoris.

Doc. CLXXXVII.

1565, Maggio 30.

(Ivi, Rif. 1560—1571, c. 179 t.)

Che sia lecito al S^{or} Camerlengo et Soprastanti di condurre m° Enrigo Fiammengho a pingere la cappella di stucco nova con quelli megliori pacti et condictioni che tornerà a utile et espediente alla R. S.

Doc. CLXXXVIII.

1565, Luglio 31.

(Ivi. Rif. 1560—1571, c. 184.)

Supplicatio m^{i} Nicolai pretoris fiorentini.

Urkunden aus dem Archiv des Santuario zu Mongiovino.

A dì 3 Giugno 1585

M° Arigo pittore di Malini deve dare quisto dì ditto scudi quindici in tanti pauli hauti da M° Carlo di Sancti camerlengo di la S/ma Madonna a conto del suo havere di la pittura di la Capella. Come al Giornale a c. 87 .... sc. 15 b —

Et più il preditto M° Arigo pittore deve dare il dì 28 di Agosto sc. tre quali hauto da Carlo di Betto Camerlengo de la S.ma Madonna a conto di suo servito di la Cappella che pinge il ditto M° Arigo come a c. 149 .... sc. 3 b —

Et più il preditto hauto il dì 8 di Settembre baiocchi sessanta quali hauti da Carlo di Betto Camerlengo de la S.ma Madonna a conto dil suo havere come al giornale a c 151.. sc. — b 60

Et più il preditto hauto il dì 16 di Settembre baiocchi quali hauti da Carlo de Betto Camerlingo a conto dil suo havere come al giornale a c. 151 sc. — b 15

Et più il preditto hauto il dì 18 di Settembre baiocchi settanta quali haute

da Carlo di Betto Camerlingo, per lui a Giovanni suo discipulo in braccia quactro de panno de lino grossetto come al giornale a c. 151 .... sc. — b 70

Et più il preditto M° Arigo hauto il dì 28 di 7mbre baiocchi cinquanta cinque da Carlo de Betto Camerlingo quali sono a conto del suo havere come al giornale a c. 152 .... sc. — b 55

Et più il preditto hauto il dì 6 di 8bre baiocchi quaranta quali hauto a conto del suo servito da M° Minico di Gio: Belardino Camer/Come al giornale a c. 154 sc. — b 40

Et più il preditto hauto il dì 13 di 8bre baiocchi 10 quali hauto da M° Minico Cam/o a conto del suo havere di la pittura. C° a c. 154.

Et più il preditto hauto il dì 14 di 8bre scudi vinticinque quali hauto da M° Minico di Gio: Belardino Camerlingo dela Sma Madonna qua li sono per resto del suo havere di scudi 45 di la Cappella fatta in pittura ne la Sma Madonna che è dipinta l'Ascensione de Nostro Signore Come ne apare al giornale a c. 154 sc. 25 b —

A dì 3 Giugno 1585.

M° Arigo pittore fiamingo de Malini deve havere quisto di ditto scudi quaranta cinque in tanti pauli quali sono per la sua pittura di una Cappella da pingere dal ditto M° Arigo in la S/ma Madonna in verso Mongiovino ne la quale ha da pingere la Ascensione di Nostro Signore con li dodici Apostoli et Angeli Cherubini et Serafini et tutti li altri ornamenti che anderanno in detta Cappella, tempo quactro mesi averla finita. Fatta la convenzione con li priori di Mongiovino Gio: M° Menico capo di ofitio et Donato di Luca et Carlo di Betto et Tomaso di Gia/mo, massari. Et M° Carlo di Sancti camerlingo et Gostanzo di Luca suo compagno sopracitati. Come ne apare contratto per mano di Sig. Pietro Carosi da Castiglion Fosco fatto ditto contratto sotto il dì ditto et anno come di sopra ne li Tavernelle in casa di M° Giorgio Corazzi del ditto Castello .... sc. 45 b —

Et piu il preditto M° Arigo pittore fiamingo deve havere il dì 25 di Settembre scudi sei quali sono per la sua fattura de tre quadri fatti in pittura sc. 6 b —.

Urkunden aus den Registres Scabinaux der Archive zu Mecheln, mitgeteilt von Hyac.-J.-B. Coninckx.

Registres Scabinaux, n° 175, p. 61 r°.

1552, 13 Sept.

Henrick van den broecke ende Kathelyne van wouluwe zijn huysvrouwe hebben derve gegeven Gelise van hoollaert tot zijnen ende Kathelyne van den broecke zijnen huysvrouwe behoef een huis metten hove gronden gestaen inden eembempt alhier. Tusschen van clemmens erve aen deen zyde ende thuys dlam geheeten aen dander zyde. A. d. w. om dat erffelyck te besittene op eenen jaerlycken ende erffelycken chijs van vier karolus guldens van xl groote vlems tstuck... ende voerts op twaerscap ende voerchys van twee franssche stuvers den carmelyten alhier duer jaerlycx voer

vuytgaende. Ende dit mits der somme van tweenvyftich karolus gulden eens gereet voer de bate.

De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde onder zinspreuk »Wt Jonste Versaemt« afgeschreven en bewerkt door Ph. Rombouts en Th. Van Lerius, Advokaat.

I, bl. 201.

.... Dit zijn haer vrijmeesters die zij ontfangen hebben (1557).

.... Giliaeme vanden Broeke, beeltsnider, alias Paludanus. »Guilliaem van den Broecke, Henricx sone, geboren te Mechelen, beeltsnydere« werd poorter dezer stad (Antwerpen) op vrijdag 15 december 1559.

»Item, betaelt meester Willem de Palude, van de drie beelden te maken, staende onder den balck van den cruce, sonder den steen xv £ *Rekening van* O. L. Vrouwekerk van Kersmis 1566—1567.

Willem van den Broeck, alias Paludanus, bouwde, in 1567, in de Vaertstraet, later de Rubensstraet, een huis genaemd *De Liefde*, gemerkt w. 3, nº 1447. Het werd in 1832 afgebroken. *Graf- en gedenkschriften der provincie Antwerpen, openbare gebouwen*, 40.

Willem Paludanus, vermaerde beeldsnyder, geboren, volgens zijn grafschrift, in of omtrent 1529, overleed den 2 meert 1579, oud omtrent 50 jaren, en werd in S. Jacobskerk, te Antwerpen, begraven. *Graf- en gedenkschriften, enz., II*, 197.

R. S. nº 206, p. 125 vº.

1583.

Jooris ende Pietere van den broecke als met Raphael Paludanus oft van den broecke, momboirs overe de vyff minderjarige kinderen van wylen Guillam paludanus ende Sibille vansmare, hebben om den voirss. Raphael der voors. minderjaerigen broedere, in zynen noode handel ofte neyringe behelpich te wesen, geconsenteert ende hem speciaelyck ende onwederroepelyck geconstitueert als tot zyn eygen saeke om te mogen belasten oft vercoopen de rente van vierentwintich gulden zeventich stuyvers tsjaers erff. die penning zesthiene, ende dezelve rente hypotequeren ende bepanden zop zyne ende der voorss minderjaerigen twee huysen met gronde..... genaempt de Lieffde, gestaen ende gelegen t' Antwerpen opde wappere.....

R. S. nº 217, p. 63 rº.

1595, 10 April.

Anthone Verstraeten backere heeft vercocht aen Pieter van den broecke schildere ende Iohanna van der Aa zyne huysvrouwe drye carolus guldens tstuck van dyen tot veertich groote vlaems gelts gerekent..... op ende aen een huys..... gestaen ende gelegen in den eembempt tusschen derffgenaemen pelgrine Van heffene ter eendere ende der kercke van Sinte Catherine erve ter andere zijde streckende achterwaerts tot op de volders hergracht.....

R. S. nº 219, p. 85 rº.

1597, 28 Januari.

Ioris van den broecke soo voor hem selven ende voor een vijfde paert, als inden naeme ende hem sterck makende over Charle van holaer daer moeder aff was Catherine van den broecke syn sustere was die gelycke vyffde paert competerende. Item Iohanna van der Aa weduwe pieters van den broecke cum tutore extramo voor haer selven ende voor so vele hair raect ende aengaet de voorschreven loris oick als wettich momboir ende inden naeme van de drye minderjarige kinderen desselfs wylen pieters ende der voorschreven Iohanna in hen vervangende franchois ysermans syne mede momboir voer gelycke vyfde paert ende voor twee vyffde deelen van 't vyffde paert dwelcke gecompeteert heeft Guillaume van den broecke. Item Vincent Carlanx, als getrouwt hebbende Regina van den Broecke desselfs Guillaume dochtere, de selve Vincent oick als gemachticht soo van Raphael vanden Broecke, beeltsnydere voor hem selven, ende als met Elias paludanus momboiren ende inden naeme vande minderjarige Sibilla ende Emerantia paludanus, alias vandenbroecke henne onbejaerde susters, als van de voorscreven Regina syne huysvrouwe, by letteren van procuratien in date den xxje deser loopende maent January, gepasseert tot Antwerpen voor den notaris hendrick Van Cantelbeke ende zekere getuygen ons gebleken, tsaemen voor gelijcke vijffde paert ende voor de drij vyffde deelen van het vyffde part den voorscreven Guillaume gecompeteert hebbende, de voorscreven Joris int regardt van de voorscreven kinderen van Catherine van den Broecke totten nair volgende consent hebbende van de heeren weesmeesteren deser stede, ons gebleken by acte dair op geexpedieert in date den dryentwintichste deser loopender maent January onderteekent G. de Ophem. Ende de voorn. momboirs der voorschrevenen minderjarige Sebilla ende Emerantiana paludanus, consent hebbende van de oppervoochden der stadt Antwerpen op requeste gestelt in date den lesten decembris anno xve sessent negentich onderteekent Lambrechts, ons oick gebleken, hebben in dyer qualiteyt achtervolgende der viersschairen bouck deser stede, vercocht Jan ysermans maldere tot synen ende Anna claes syne huysvrouwen behoeve een huys metten hove gronde ende toebehoorten oick met het gebruyck van de water trappen des huyse ende zekeren anderen huyse gemeyn, de Croone genaemt gestaen ende gelegen inden eembeempt tusschen Pieter Rigouts erve ter eendere ende Jacob gheerart lynenwever erve ter andere syde A. d. m. waran. op vierentwintich stuivers den huyze van pitsemborch, dair jairlyck ende erffelyck vuytgaende. Ende desen coop is geschiet overmits der sommen van tweehondert dertich guldenen eens, de hondert lxv guldenen twelff stuivers dair af geset, ende de resterende vierentzestich guldenen acht stuivers te voldoene met bewyse van Rente aen ende tot behoeff van de voorschrevenen Iohanna ende haire kinderen.

RAFFAEL UND DIE FRESKEN IN DER DOMBIBLIOTHEK ZU SIENA.

VON

ERWIN PANOFSKY.

EINLEITUNG: DIE LAGE DES PROBLEMS.

I.

Am 29. Juni des Jahres 1502 schloß »maestro Bernardino, detto el Pentorichio, pictore perusino« mit Francesco Piccolomini, dem Kardinal von Siena, einen Vertrag [1]), betreffend die malerische Ausschmückung des großen Bibliotheksaales, der kurz zuvor an das nördliche Seitenschiff des Domes angebaut worden war. Der Meister hatte einmal die Decke des großen oblongen Raumes mit Grotesken zu dekorieren, sodann sollte er auf den Wänden, die zu diesem Zwecke durch ornamentierte Pilaster in 10 »quadri« einzuteilen waren, die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben des verewigten Papstes Pius II. darstellen; er durfte während dieser Arbeit keinerlei andern Auftrag annehmen und war gehalten, »alle Zeichnungen der Historien auf den Kartons [2]) und auf der Wand mit eigener Hand herzustellen, alle Köpfe eigenhändig in fresco zu malen, in secco zu übergehen und bis zur Vollendung durchzuführen«.

Noch bevor Francesco den päpstlichen Stuhl bestieg, d. h. vor dem Herbst des Jahres 1503, war die Decke fertig, und bald danach werden die »quadri« zur Aufnahme der Gemälde bereit gewesen sein; allein durch den raschen Tod des Papstes verzögerte sich der Beginn der weiteren Arbeit bis etwa 1505, und frühestens zu Ende des Jahres 1507 kann Pinturicchio nach vollendetem Werke die Stadt verlassen haben [3]).

II.

Wenn diese zehn Libreriafresken (zwei an der schmalen Eingangswand, je vier an den langen Seitenwänden) in der wissenschaftlichen Literatur des 19. Jahrhunderts eine fast übergroße Rolle spielen, so danken sie das weniger ihrer effektiven Bedeutung, als der Tatsache, daß die Tradition den größten Künstlernamen der Renaissance mit ihrer Entstehungsgeschichte verknüpft hat: Vasari versichert, daß

[1]) Abgedruckt bei G. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte senese, 1856, Bd. III, p. 9 ff.

[2]) Es ist also nur von »cartoni« die Rede, worunter ausschließlich Zeichnungen in Originalgröße verstanden werden können; es trifft nicht zu, wenn O. Fischel (Raphaels Zeichnungen, 1913 ff., Text zur Abteilung I, p. 77) sagt, Pinturicchio sei verpflichtet gewesen, »alle Zeichnungen selbst anzufertigen«.

[3]) Vgl. dazu Corrado Ricci, »Pintoricchio«, 1912, p. 242 ff.

Raffael an den Entwürfen zu Pinturicchios Werk in hohem Maße beteiligt war[4]). Pinturicchio habe den jungen Künstler, der ihm befreundet und als tüchtiger Zeichner bekannt gewesen sei[5]), nach Siena gezogen — der Zusatz, daß dies nach Vollendung des Sposalizio geschehen sei, wird in der zweiten Ausgabe weggelassen — und ihm dort die Ausführung von Zeichnungen übertragen. Nun aber werden die Angaben des Biographen nicht nur dunkel und in sich selbst widerspruchsvoll (denn bald soll Raffael »gli schizzi e cartoni di tutte le storie« geliefert haben, bald »i cartoni di tutti gli schizzi delle storie«, bald nur »alcuni dei disegni e cartoni«), sondern lassen sich auch im einzelnen mit den Tatsachen schlecht vereinen: daß Raffael auch Kartons zu den Fresken ausgeführt habe, erscheint fast unmöglich, denn gerade diese für das endgültige Resultat natürlich ausschlaggebende Arbeit mußte der Meister ja vertragsgemäß mit eigener Hand ausführen; und daß Raffael bei den Entwürfen aller Kompositionen geholfen habe, wird durch die Prüfung des fertigen Werkes nicht bestätigt und ist um so weniger anzunehmen, als Vasari an dieser weitgehenden Behauptung ja selber nicht festhält.

Allein trotz dieser offenbaren Unrichtigkeiten und Widersprüche konnte man niemals den einen festen Kern der Vasarischen Überlieferung übersehen: es war schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt, daß Raffael bei den Vorarbeiten zum Libreriazyklus in besonders einflußreicher Weise mitgewirkt habe. Da aber Art und Umfang seiner Mitarbeit — die übrigens seine Anwesenheit in Siena gar nicht voraussetzt — aus Vasaris Angaben nicht zu ermitteln ist, so konnte und kann nur das erhaltene Material Auskunft geben. Dieses Material besteht in mehreren Zeichnungen, die in offensichtlicher Beziehung zu den Libreriafresken stehen und auf deren Bewertung sich daher das ganze Problem zuspitzen muß.

III.

Wenn aus der Reihe dieser Blätter diejenigen ausgeschieden werden, die sicher keine Vorentwürfe, sondern Kopien sind[6]), so reduziert sich ihre Zahl auf vier:

---

[4]) Vasari berichtet sowohl in der Vita des Pinturicchio als in der des Raffael über die Angelegenheit. Es entstehen daher — wegen der Abweichungen zwischen den beiden Ausgaben — im ganzen vier Versionen, die in G. Milanesis Neuausgabe (1878 ff.) in Bd. III, p. 525 ff. zusammengestellt sind.

[5]) Daß diese Bekanntschaft kaum, wie Vasari angibt, während einer gemeinsamen Lehrzeit bei Perugino entstanden sein kann, zeigt Ricci, a. a. O. p. 259 ff.

[6]) Es sind das: a) eine Gesamtaufnahme des vierten Freskos (Enea Silvio vor Eugen IV.) in Chatsworth, die Fischel (a. a. O. p. 74, Anm., Abb. 66) mit Recht als Kopie — vielleicht nach einem Entwurf Pinturicchios — betrachtet wissen will. b) eine Zeichnung des dritten Freskos in Mailand, die schon lange (A. Schmarsow, Raphael und Pinturicchio in Siena, 1880, p. 29) als Kopie nach dem fertigen Gemälde gilt; c) zwei Silberstiftzeichnungen aus der Sammlung Malcolm (jetzt Brit. Mus. und Windsor), die ungefähr die Kardinäle des vierten Freskos wiedergeben (von Araldi?). Mit diesen Dingen, nicht mit dem Fresko selbst, gehören die zwei Gewandstudien des venetianischen Skizzenbuches (phot. Braun 89 und 100) zusammen. Eine ähnliche Uffizienzeichnung mit Motiven der Kardinäle des sechsten Freskos und ein Blatt der ehemaligen Sammlung Heseltine mit Figuren des neunten Freskos kenne ich nicht.

a) eine Silberstiftzeichnung in Oxford (Fischel 63) [7]), zweifellos die Studie zu einer Gruppe junger Leute, die auf dem dritten Fresko — der Dichterkrönung des Enea Silvio — im Mittelgrunde dargestellt sind (Abb. 1);

b) eine Federzeichnung in den Uffizien (Fischel 60), die, in lebhafter und rasch skizzierender Darstellung, vier Reiter und einen Fußsoldaten wiedergibt. Die Figuren des ersten Reiters und des Fußsoldaten sind (mittelbar) ins erste Fresko — Auszug zum Basler Konzil — übergegangen (Abb. 4);

c) eine große Federzeichnung im Hause Baldeschi zu Perugia, laviert, gehöht (Fischel 65). Sie bildet den endgültigen Entwurf zum fünften Fresko — Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit Eleonore von Portugal —, der offensichtlich der Anfertigung des Kartons unmittelbar voranging und als »Cartoncino« bezeichnet werden kann. Von welcher Hand die Aufschrift stammt, ist nicht sicher festzustellen (Abb. 7);

d) eine große Federzeichnung der Uffizien (Fischel 62), die in Stil und Technik dem Baldeschi-Cartoncino so nahe steht, daß sie zum mindesten derselben Werkstatt entstammen muß; übrigens haben diese beiden Blätter auch fast dieselbe Breite, während die Höhe sich dem Vergleich entzieht. Auch diese Zeichnung ist ein — sogar bereits quadrierter — Gesamtentwurf, in dem, unter Benutzung der sub B erwähnten Federskizze, die Komposition des ersten Freskos festgelegt wurde. Der Schreiber des Textes kann wiederum nicht namhaft gemacht werden (Abb. 11).

Diese vier Zeichnungen haben in der neueren Kunstgeschichte eine sehr verschiedene Beurteilung erfahren: die ältere Forschergeneration, noch nicht ausgerüstet mit den geschärften Instrumenten der modernen Stilkritik, aber in künstlerischen Fragen oft von einem überaus sicheren Gefühle geleitet, stellte sich durchaus auf den Boden der Vasarischen Tradition: Rumohr, Passavant, Robinson, Grimm und Crowe-Cavalcaselle [8]) empfanden den auch von späteren Beurteilern kaum je geleugneten Qualitätsunterschied zwischen den Fresken und den Zeichnungen als so bedeutend, daß sie die Blätter, soweit sie ihnen bekannt waren, unbedenklich dem Raffael zusprachen. Diese Ansicht, die von jüngeren Gelehrten nur Schmarsow und Müntz [9]) in diesem Umfange teilen, erfuhr nun um die Mitte der siebziger Jahre eine plötzliche, aber um so nachhaltiger wirksame Kritik: seit dem fast gleichzeitigen

---

7) Wir zitieren nicht nach Fischels 1898 erschienenem Katalog (»Raphaels Zeichnungen«), sondern nach der neuen Publikation.

8) C. F. v. Rumohr, Italienische Forschungen, 1827/31, Bd. III, p. 42 ff. J.-D. Passavant, Rafael von Urbino, deutsch 1839, I, p. 70 ff. und II, pp. 486, 496. J. C. Robinson, A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the university Galleries, Oxford, 1870, p. 126 ff. H. Grimm, Das Leben Raphaels von Urbino, 1872, I, p. 70 ff. Crowe-Cavalcaselle, Geschichte d. it. Malerei, IV, 1871, p. 303 ff. Dies., Raphael, deutsch 1883, I, p. 139 ff.

9) A. Schmarsow, a. a. O. passim. E. Müntz, Raphael, 1881, p. 93 ff. und in Gaz. des Beaux-Arts 1885, II, p. 337 ff.

Auftreten von Burckhardt, Springer und Morelli [10]) gelten die beiden Cartoncini und die Federskizze der Uffizien fast allgemein als Werke Pinturicchios — wofern die ersteren nicht überhaupt als spätere Kopien betrachtet werden — und nur die Oxfordzeichnung wird, bald in apodiktischer, bald in problematischer Form, als Raffael angesprochen [11]). Aber auch sie hat Fischel jetzt seinem Helden genommen, um sie dem Bernardino zu geben [12]). Allein in diesem Augenblick, da Vasaris Behauptungen vollständig und endgültig abgelehnt werden sollen [13]), darf man wohl daran erinnern, daß in solchen Fällen eine absolute Skepsis der Wahrheit oft nicht näher kommt, als ein absoluter Dogmatismus. Und da durch die große Handzeichnungspublikation nicht nur das Interesse an dieser Frage aufs neue geweckt zu werden scheint, sondern auch ihre Diskussion um vieles erleichtert ist, sei es erlaubt, das alte Problem noch einmal aufzurollen.

A. Die Oxfordzeichnung.

Die Frage, die man sich bei jeder Zeichnung vorlegen muß, die in deutlicher Beziehung zu einem ausgeführten Werke steht: ob sie eine Vorstudie oder eine Nachstudie darstelle? — ist bei der Oxforder Silberstiftskizze leicht zu beantworten: sie geht unbedingt dem Fresko voran. Dafür spricht einmal die Tatsache, daß von den vier Jünglingen, die, zum Teil in Anlehnung an Signorelleske Motive posiert [14]), auf ihr dargestellt sind, im Fresko nur drei, und zwar in anderer Anordnung, wiederkehren (Abb. 3), sodann aber trägt das Blatt deutlich die Merkmale einer Studie nach dem Modell: noch während des Zeichnens ist an den Stellungen geändert worden — der rechte Arm des von vorn gesehenen Jünglings ist in drei verschiedenen Situationen gezeichnet, der Kopf des breitbeinig Stehenden sollte ursprünglich en face erscheinen usw. —, und auch die Führung des leise an- und abschwellenden,

[10]) J. Burckhardt, Der Cicerone, 1874, III, p. 923. A. Springer, Raffael und Michelangelo, 1878, p. 496 und Rep. IV, p. 395 ff. Lermolieff-Morelli, z. B.: Die Werke der it. Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, 1880, pp. 356. 368 ff., Zeitschrift f. bild. K. XVI, p. 279 und Rep. V, p. 169 ff.

[11]) z. B.: Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei, 1882, Bd. II, p. 625, Anm. Fischel im Katalog von 1898, p. 18 ff. Ricci, a. a. O. p. 266. W. Bombe, Gesch. der peruginer Malerei, 1912, p. 233 ff. — Indiskutabel erscheint die Ansicht Meders, der (Text zu »Handzeichnungen alter Meister«, VII, Nr. 778/9) den Zusammenhang zwischen der Uffizienskizze und dem Cartoncino zum ersten Fresko leugnet und sie einem römischen Raffaelschüler, etwa Penni, geben möchte.

[12]) a. a. O. p. 77.

[13]) Freilich hat Georg Gronau bereits zur Umkehr gemahnt, indem er in der Kunstchronik 1914, Kol. 317 ff., seine schon früher (Aus Raffaels Florentiner Tagen, 1902, p. 25 f.) geäußerte Ansicht geltend macht, daß die Oxfordzeichnung und die kleine Federzeichnung der Uffizien Raffael zuzuschreiben seien. Diese Ansicht vertraten, soviel ich sehe, noch: R. Kahl, Das venezianische Skizzenbuch, 1882, p. 124 ff. und W. Koopmann, Raffaels erste Arbeiten, 1891, p. 84 f.

[14]) Siehe Fischel a. a. O. pp. 77, 85. Da die Oxfordzeichnung eine Modellstudie darstellt, so kann ihre Beziehung zu den Fresken in Monte Oliveto nur so vorgestellt werden, daß der Zeichner seine Modelle ungefähr so zu stellen versuchte, wie er es dort gesehen hatte. Die Ähnlichkeit der Motive ist daher nur eine ganz allgemeine.

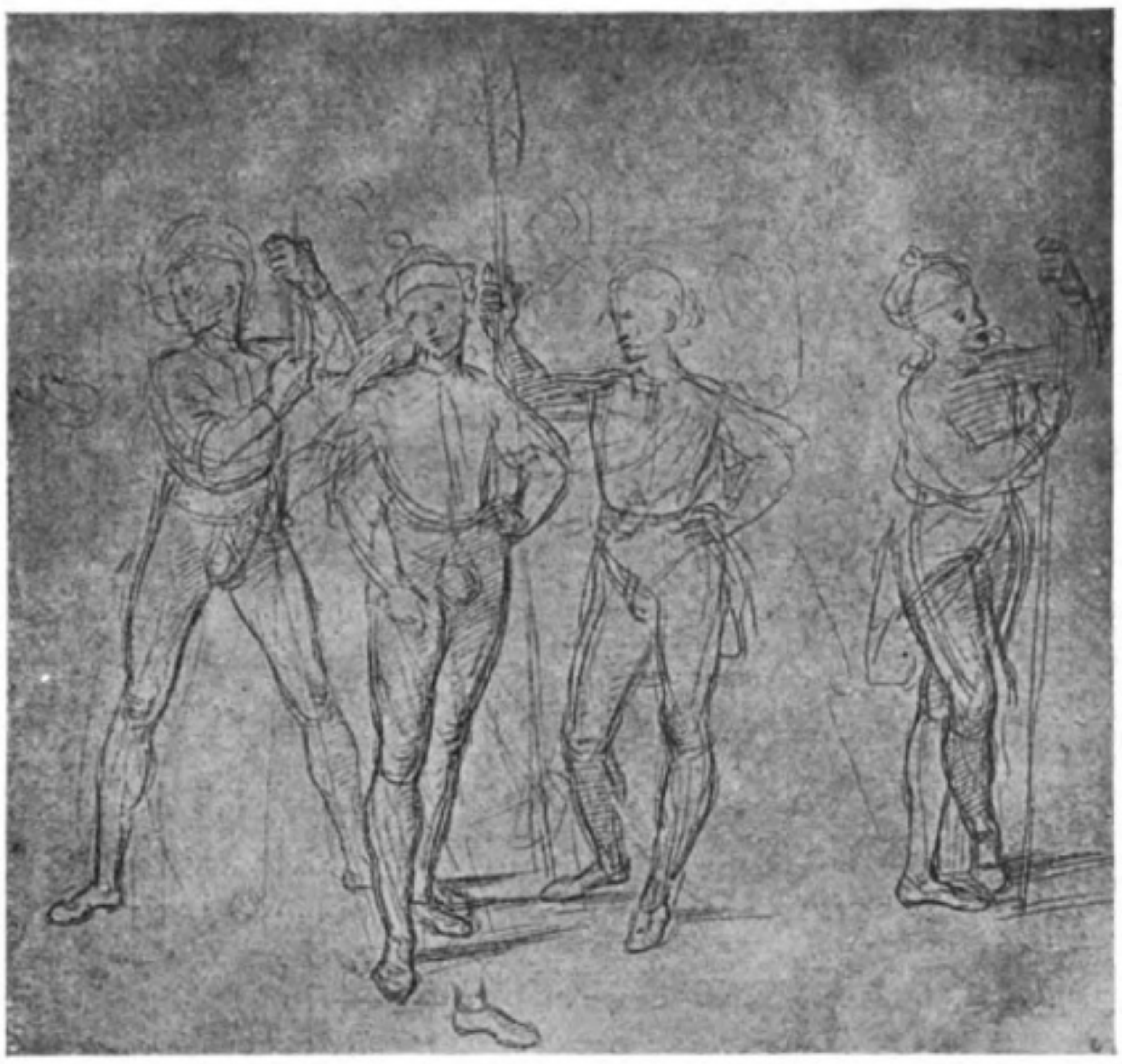


Abb. 1. Vier Jünglingsfiguren, Silberstift, Oxford, F. 63.



Abb. 2. Raffael, Anbetung der Könige, Feder, Stockholm, F. 29. Ausschnitt

sich in vielen Wiederholungen ständig verbessernden Konturs zeigt sofort, daß hier nicht der Versuch gemacht wird, den festen Linien eines Vorbildes nachzukommen, sondern für selbst gesehene Naturformen einen neuen und eigenen Ausdruck zu finden.

Diese gleichsam suchende Konturierung bildet nun das einzige Argument, das gegen Raffaels Autorschaft angeführt werden konnte: während Raffael »ohne jede Spur von Unentschlossenheit, mit freiem anatomischen Gefühl« die Formen zu umreißen pflege, fahre die Hand unseres Zeichners »trotz der Motive Signorellis sorglos und oft wiederholend am Kontur hin« und begnüge sich, »trotz des großen Vorbildes, mit unsicheren und oberflächlichen Andeutungen« [15]).

Diesem Verdikt wird man sich nicht ohne weiteres anschließen können. Zunächst scheint mir die Vervielfältigung der Konturlinie — wo sie am auffallendsten ist, bei der Figur ganz rechts, ist übrigens wirklich eine Verschiebung eingetreten — nicht von vornherein ein Zeichen von Sorglosigkeit und Unsicherheit zu sein. Der Strich eines Metallstiftes ist im Tone so zart und in seiner Breite so wenig variabel, daß eine Verdoppelung oder Verdreifachung der Linie nicht nur möglich ist, ohne der Kontinuität und Klarheit des Gesamtumrisses zu schaden, sondern oft geradezu

[15]) Fischel a. a. O. p. 77. Es ist übrigens nicht einzusehen, inwiefern das Vorbild Signorellis, das doch nur ein mittelbares sein konnte, auf die Konturführung und Körpergestaltung unseres Zeichners (der doch seinem Modell nicht anders gegenüberstand, als jeder Künstler dem Naturobjekt gegenübersteht) etwa noch hätte von Einfluß sein können.

gefordert scheint. Jedenfalls ist ein derartiges Verfahren etwas durchaus Gewöhnliches, und Raffael selbst hat sich manchmal, z. B. in der wunderschönen Kopfstudie nach einem jungen Mädchen, das früher als seine Schwester galt (Fischel 51), kaum genug tun können mit zarten und sanft geschwungenen Linien, bis er einen Umriß zustande gebracht hatte, der ihm Klarheit und Kraft mit Weichheit zu vereinen schien. Und mit fast demselben Gefühl, mit dem er jenen Kopf gezeichnet hatte, muß er hier den kräftig schlanken Formen seines Modells gefolgt sein: es war ihm weniger darum zu tun, sie in abstrakter Linienreinheit festzuhalten, als ihre feine Organisation, die Rundung einer Hüfte, das weiche, aber merkliche Absetzen eines Beinmuskels, mit delikater Sinnlichkeit nachzufühlen. Ich glaube, daß ein Künstler, der eine Silhouette zu gestalten vermag wie die des linken Jünglings und der — bei aller Zartheit seines Empfindens — ein so starkes Gefühl für das Funktionelle (der Gelenke) besitzt, weder sorglos noch unsicher genannt zu werden verdient: ein wirklich »freies« anatomisches Gefühl offenbart sich nicht so sehr in einer exakten Umrißführung und in sorgfältiger Detaillierung als in der Fähigkeit, das einheitliche Leben eines Organismus in allen seinen Teilen spüren zu lassen und jede Bewegung nicht nur in ihrer Mechanik, sondern auch in ihrem Gefühlswert zu kennzeichnen, d. h. sie als heftig oder sanft, hart oder geschmeidig, kühn oder zaghaft zu charakterisieren. Und diese Fähigkeit scheint mir der Zeichner unseres Blattes im höchsten Maße zu besitzen. Viermal ist das Thema des Stehens behandelt; aber diesem einen Thema sind künstlerische Möglichkeiten von erstaunlichem Reichtum abgewonnen worden: da ist das unerschütterlich standhafte und doch vollkommen elastische Stehen des linken Jünglings, der mit straff gebeugten Armen seine Waffe an sich hält, »ὑπόδρα ἰδών«, ein Bild zusammengefaßtester Kraft; da ist die kecke Grazie des zweiten, der, den einen Fuß vorgesetzt und die linke Hand leicht in die Seite gestützt, sich ein wenig in den Hüften zu wiegen scheint, und die ruhige Eleganz des Hellebardenträgers, dessen Bewegung durch die Entlastung des rechten Beines noch fließender geworden ist; die größte Leichtigkeit des Stehens ist aber in der etwas abgesonderten Gestalt erreicht, deren Füße kaum noch etwas zu tragen haben, weil das Gewicht zum größten Teil auf dem kräftig gefaßten Schafte ruht.



Abb. 3. Pinturicchio, Dichterkrönung des Enea Silvio (drittes Libreriafresko), Siena. Ausschnitt.

Diese letzte Figur steht nun außerdem zu einem gesicherten und datierbaren Werke Raffaels in einer Beziehung, die vielleicht ein überzeugenderes Argument für die Authentizität der Oxfordskizze darstellt, als das bisher Vorgebrachte.

August Schmarsow hat bereits angemerkt [16]), daß die Gestalt, die dieser Figur im Fresko entspricht, »fast genau eine Umkehrung« des Pikenträgers sei, der, uns den Rücken drehend, auf Raffaels Dreikönigs-Predella (im Vatikan) zu sehen ist. Wären damals die Handzeichnungen schon so bequem zugänglich gewesen wie heute, so hätte Schmarsow wohl schon selbst erkannt, daß der Zusammenhang ein viel faßbarerer ist: zieht man nämlich anstatt der Predella selbst den zu ihr gehörigen Entwurf, eine Federzeichnung in Stockholm (Fischel 29, Abb. 2), zum Vergleiche heran und hält diesen Entwurf nicht nur mit dem Fresko, sondern auch mit der Oxfordskizze zusammen, so sieht man, daß die betreffende Gestalt der Federzeichnung der Figur der Silberstiftstudie so nahe und der des Freskos so fern steht, daß man die beiden Zeichnungen unbedingt demselben Künstler zuschreiben muß: es ist (abgesehen nur von der Drehung der ganzen Figur und von der Vertauschung der Beine) dieselbe leichte Neigung des Oberleibes nach rechts, die der Kopf mitmacht, indem er zugleich eine kleine Wendung nach links, der Stange zu, ausführt — ein überaus charakteristisches Motiv, das im Fresko gänzlich aufgegeben ist — dieselbe maßvolle Art, wie die Beine sich kreuzen — im Fresko tappt der übergreifende Fuß sehr viel weiter nach hinten — und vor allem derselbe einheitliche, gleichsam federnde Rhythmus, der die Gestalt im ganzen beherrscht und den der Freskomaler durch das Schieflegen des Kopfes und die beinahe puppenhafte Drehung im Hüftgelenk völlig zerrissen hat [17]).

Ja, diese Übereinstimmung, die sich auch auf die Gesichtsbildung, die Körperproportionen und — vor allem — auf die Zusammenordnung der Figuren in der Fläche und im Raum erstreckt [18]), ist so bedeutend, daß die Studie, die für die Stockholmer Zeichnung (diese selbst sollte ja, wie Größe und Durchführung zeigen, bereits eine Art Karton darstellen) vorauszusetzen ist, geradezu zur selben Zeit und unter Benutzung desselben Modells entstanden zu sein scheint wie die Silberstiftskizze in Oxford, um so mehr, als auch die von hinten gesehene Jünglingsfigur der Anbetungskomposition nicht nur stilistisch, sondern auch gegenständlich — in der Kopfneigung, dem Armmotiv, der Haltung des Stockes und dem weichen Nachziehen des entlasteten Beines — den zwei mittleren Figuren des Oxforder Blattes außerordentlich nahe steht [19]).

[16]) a. a. O. p. 30.

[17]) Man braucht kaum zu betonen, wie sehr auch die andern Gestalten der Oxfordzeichnung denen des Freskos überlegen sind, wo der Breitbeinige seine Pike so weit von sich tut, daß, sie zu halten, eine übermäßig weit ausgreifende und darum unsicher wirkende Armbewegung notwendig wird, und wo der von vorn Gesehene durch den größeren Abstand der Beine und die starke Auswärtsdrehung des vorgesetzten Fußes etwas tanzmeisterlich Geziertes bekommen hat. Selbst Signorellis Lanzknechte in Monte Oliveto stehen nicht so frei und sicher wie die Jünglinge der Oxfordskizze.

[18]) Als weiter nicht belangreiches Detail sei erwähnt, daß auch dieselbe Hellebarde verwendet zu sein scheint. Auf dem Fresko ist ihre Form ganz anders.

[19]) Auch die Modellstudien zur Krönung Mariä sind unserem Blatte künstlerisch eng verwandt. Eine, in Lille (F. 21), ist ihm auch technisch, in der Führung der — ausschließlich verwendeten — Parallelschraffen besonders ähnlich. Auch da finden sich übrigens doppelte und dreifache Konturlinien.

Nach allem Gesagten sehe ich keinen Grund mehr, diese ausnehmend schöne Zeichnung, die wegen ihres Verhältnisses zu dem Stockholmer Entwurf ungefähr auf das Jahr 1503 zu datieren ist, dem Raffael abzusprechen. Gezeigt wäre damit jedenfalls, daß in der Tat Zeichnungen von seiner Hand für die Libreriafresken benutzt worden sind, wenn auch fürs erste — da es sich um eine allgemein verwendbare Skizze handelt — noch nicht bewiesen ist, daß sie ausdrücklich zu diesem Zweck gefertigt wurden [20]).

B. Die Reiterskizze der Uffizien.

So einmütig man im allgemeinen an die Authentizität der Oxfordzeichnung geglaubt hat, so geteilt sind die Ansichten über die Reiterskizze der Uffizien. Allein es ist kein Zufall, daß alle negativen Beurteiler, statt ihre Meinung durch eine Analyse zu begründen, sich stets mit der Erteilung bloßer Zensuren, wie »oberflächlich« und »flüchtig«, zu begnügen scheinen: auch bei eingehendster Betrachtung kann außer der technischen Unbekümmertheit, die man ohne weiteres zugeben wird, die aber gerade der Kenner von Handzeichnungen sehr wohl von Oberflächlichkeit und Unverständnis zu unterscheiden weiß [21]), kein Argument gegen Raffaels Autorschaft gefunden werden.

Viele Gründe lassen sich hingegen für dieselbe ins Feld führen.

Was die Uffizienzeichnung von vornherein weit über alles erhebt, was wir von Pinturicchio kennen, ist nicht nur der Elan der Hand, nicht nur die mühelose und dabei fest zugreifende Gestaltung der einzelnen Motive, sondern vor allem die instinktive Sicherheit der Gesamtdisposition. Die Figuren, die in eine lockere Diagonalanordnung gebracht sind, schließen sich nicht in ununterbrochen gleichmäßiger Reihung aneinander, sondern ihre Abfolge ist durch zwei merkliche Einschnitte geregelt, die die etwas zurückbleibenden Reiter von den etwas vordrängenden Flügelmännern abtrennen und sie dadurch zu einer besonderen Gruppe zusammenfassen. Während nun der (kleinere) Zwischenraum zwischen dem dritten und vierten Reiter nur nach oben hin durch eine wehende Fahne ausgefüllt zu werden brauchte, mußte die Lücke zwischen dem ersten und zweiten durch eine besondere Figur geschlossen werden; und das geschieht durch die schöne Gestalt des Speerträgers, der, mit Ungestüm aus der Reihe hervorbrechend, die allgemeine Vorwärtsbewegung noch verstärken hilft, zugleich aber

[20]) Ob auch für die Gesamtkomposition des dritten Freskos ein Entwurf Raffaels vorauszusetzen sei, wage ich nicht zu entscheiden: trotz einer für Pinturicchio auffallenden Lockerheit hat die Anordnung doch nichts eigentlich Raffaelisches, und es sind auch — außer der Lanzknechtsgruppe — keine Einzelbeziehungen nachweisbar (über den Stockträger, vgl. unten Anmerkung 35). Die Architektur wird von Schmarsow (a. a. O. p. 31 f.), Steinmann (Pinturicchio, 1898, p. 128) und neuerdings von M. Ermers (Die Architekturen Raffaels ..., 1909, p. 22 ff.) für Raffael in Anspruch genommen, wogegen jedoch schon Hoeber (Rep. XXXIII, p. 367 f.) Protest erhebt.

[21]) Fischel a. a. O. p. 16: »Gedanken für ganze Kompositionen und Gruppen pflegte Raphael ... so rasch hinzuwerfen, daß sorglos skizzierte für unverstandene Formen genommen werden konnten. ...«



Abb. 4. Vier Reiter und ein Fußsoldat, Feder, Uffizien, F. 60.

durch das Motiv des umgewandten Kopfes und des zurückgehaltenen Armes den Übergang zum nachfolgenden Reiter vermittelt. Die ganze Komposition, die nach oben durch die mit elegantem Schwung gezeichneten Linien der Helmbüsche und Standarten abgeschlossen wird, ist so einheitlich und dabei wechselvoll rhythmisiert, daß die Bewegung der kleinen Schar — deren Stoßkraft einem durch den Kontrast mit der ganzen leeren Fläche des Vordergrundes noch mehr zum Bewußtsein kommt — zu einer geradezu hinreißenden Vehemenz gesteigert erscheint.



Abb. 5. Raffael, Hl. Georg, Feder, Uffizien, F. 57.

Allein selbst wenn man dem Pinturicchio, der sich doch sonst weder durch Temperament noch durch Kompositionskunst auszeichnet, einmal eine Anordnung zutrauen wollte, die so viel Lebendigkeit in eine so klare Form einzuschließen weiß: in der Zeichnung ist kaum eine Figur, die nicht mit anderen Jugendwerken Raffaels in einem genetischen Zusammenhang stünde. Wie er überhaupt derjenige Künstler ist, der am öftesten »sich selbst kopiert, um

sich zu korrigieren und Gedanken weiter zu entwickeln« [22]), so hat er auch hier früher schon Gestaltetes nicht wiederholt, sondern zu neuem und höherem Leben erweckt.

Es ist zunächst mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß das Roß des heiligen Georg im Louvre (Karton in den Uffizien, Fischel 57, Abb. 5) sich von dem vordersten Pferd unserer Zeichnung fast allein durch die Kopfhaltung, die Stellung des linken Hinterfußes und eine etwas stärkere Verkürzung unterscheide [23]), in dem letzten der vier Pferde aber noch genauer wiederholt sei [24]). Man kann sogar noch weitergehen und sagen, daß alle vier Pferde — nicht nur im Motiv, sondern auch in Bau und Artikulation dem Pferde des Georg ganz verwandt [25]) — geradezu Variationen über ein und dasselbe Thema darstellen; und wie dieses Thema hier verarbeitet ist, wie die noch etwas stockende Bewegung des Georgsrosses beim ersten der vier Tiere durch eine grazile Beugung des linken Hinterfußes leichter gemacht ist, bei den beiden nächsten durch eine gestrecktere Anordnung des steiler aufgerichteten Körpers verflüssigt und beschleunigt wird (welch einheitlicher Rhythmus beherrscht Leib und Glieder des dritten Pferdes!) und endlich beim vierten zu ihrer höchsten Prägnanz gesteigert erscheint, das konnte nur Raffael selbst gelingen, und auch ihm erst, nachdem ihm der große Eindruck der lionardesken Kunst geworden war. Nur wer von Lionardo gelernt hatte, vermochte die jähe Unterbrechung eines schnellen Laufes so zum Ausdruck zu bringen, wie das im letzten Pferde dieser Zeichnung geschehen ist: früher, in der Georgsdarstellung, ein maßvolles Sichaufbäumen, jetzt ein furchtbarer Ruck durch das ganze Tier, das den Nacken zurückwirft, den Kopf steil nach oben reißt und die Vorderbeine fast bis zur Wagerechten emporschleudert.

Wenn man nun noch darauf achtet, wie sehr der vorderste Reiter dem heiligen Georg selbst entspricht — nicht nur äußerlich, im Körperbau, im Sitz, in der Zügelhaltung, sondern auch in dem inneren Sinn seiner Erscheinung, deren grazile und selbstfrohe Jugendlichkeit für die garzoni des jungen Raffael so charakteristisch ist — und wie auffallend sein Kopf mit der etwas spitzen Gesichtsbildung, dem ebenmäßig gerundeten Schädel und dem (knapp angedeuteten) Lockenkranz dem Kopf des Hellebardenträgers auf der Oxfordzeichnung ähnelt, so wird man ebensowenig an Raffaels Autorschaft zweifeln, als man bei den vehementer bewegten übrigen Reitergestalten, die unbedingt die Bekanntschaft mit der Kunst Lionardos voraussetzen [25]), an Pinturicchio denken wird.

Am deutlichsten aber offenbart sich Raffaels Geist in der Gestalt jenes mit Schild und Speer bewaffneten Jünglings, der mit dem ersten Reiter in so glücklicher

[22]) Fischel a. a. O. p. 21.

[23]) Kahl a. a. O. p. 124.

[24]) Müntz, Gaz. Beaux-Arts, a. a. O. p. 340.

[25]) Gronau, Aus Raphaels Flor. Tagen, p. 26 ff. — Übrigens ist auch der »Kentaurenkampf« der Uffizien (Fischel 58) unserem Blatte so verwandt, daß man ihn ebenfalls Pinturicchio zuschreiben muß, wenn anders man diesem die Reiterskizze gibt; allein so weit geht der einzige Morelli (»Die Galerie zu Berlin«, 1893, p. 358), und selbst Fischel hält das Blatt jetzt mit Gronau (a. a. O. p. 27) für echt.

Weise verbunden ist. Diese Gruppe hat nämlich auf einem berühmten Bilde, das damals in Florenz zu sehen war, auf Pollaiuolos Sebastian, ein so auffallend ähnliches Seitenstück, daß ein Zusammenhang kaum zu leugnen ist. Allein je mehr man dem Entdecker dieser Beziehung [26]) — die eine Bestätigung dafür ist, daß man unser Blatt schon in Raffaels Florentiner Zeit zu setzen hat —, darin wird beistimmen können, daß Raffael durch den Anblick des älteren Kunstwerkes auf den Gedanken einer solchen Zusammenstellung gebracht werden konnte, um so mehr muß man betonen, daß er die Gruppe des kräftigen, aber schwunglosen Quattrocentisten nicht kopiert, sondern mit jugendlicher Meisterhand verbessert hat: so gründlich Pollaiuolo, der »pictore anatomista« sondergleichen, den menschlichen und tierischen Körper in allen Teilen beherrschte, so wenig ist es ihm meistens gelungen, diese Teile zu lebendig-beweglicher Einheit zu organisieren; auch das Pferd auf dem Sebastiansbilde bäumt sich nicht, sondern scheint in einer einzelnen Phase des Sichbäumens festgehalten, und gar der Soldat daneben steht da wie jemand, der in einer heftigen Bewegung plötzlich in Stein verwandelt worden wäre. Erst Raffael hat die Formel, die Pollaiuolo ihm gab, mit Leben erfüllt: wie er dem Pferd eine ganz andere Kraft und Beweglichkeit verlieh, so hat er für den Krieger anstatt der starren Ausfallstellung ein schönbeschwingtes Laufmotiv gewählt, wie er es in sehr ähnlicher Weise (besonders charakteristisch ist die Wendung des in den Nacken geworfenen Kopfes, die der stürmischen Bewegung etwas eigentümlich Zurück gehaltenes gibt) schon in der Figur des antikisch kostümierten Jünglings auf der Cookschen Predella gestaltet hatte [27]) (Abb. 6).



Abb. 6. Raffael, Bestrafung des Sabinianus, Altarstaffel, Sammlung Cook, Ausschnitt.

Aber wieviel fester und energischer ist die an sich so ähnliche Bewegung ge-

[26]) Gronau a. a. O. p. 25 ff. (Tafel V).

[27]) Daß zwischen den beiden Figuren trotz der Zeitdifferenz von über zwei Jahren und trotz der Verwendung im Gegensinn (die übrigens bei Raffael nichts seltenes ist, siehe Gronau, Tafel I; XVI, 1, 2; XVII) ein Zusammenhang besteht, wird dadurch wahrscheinlich gemacht, daß eine andere Figur desselben Bildes im Uffiziencartoncino verwandt wurde (siehe unten p. 290), der ja seinerseits wieder mit unserer Skizze in Beziehung steht. Das aus der Antike stammende Laufmotiv als solches kommt in der Frührenaissance recht oft vor, allein bei Raffael noch in der Gestalt des rechts herausfliehenden älteren Mannes unserer Predella und in dem Engel der vatikanischen »Verkündigung« von 1503.

worden, wieviel gestraffter die Muskeln, wieviel schwungvoller der Schritt, wieviel prächtiger und wirklicher das ganze Dasein dieses Menschen! Es ist nicht nur ein Wachsen des Könnens, sondern eine Steigerung des ganzen Lebensgefühles, zu der Pinturicchio niemals fähig gewesen wäre und zu der auch Raffael erst gelangen konnte, als er aus seinem engen Kreise heraustrat und nach der Stadt kam, die den weichen umbrischen Jüngling zur Größe erzog.

C. Der Cartoncino Baldeschi.

Mit der Wahrscheinlichkeit, daß die Florentiner Federskizze dem Raffael zurückzugeben ist, wächst naturgemäß unser Interesse für die Entstehungsgeschichte des ebenfalls in den Uffizien befindlichen Cartoncino für das erste Fresko, der ja mit der Zeichnung der vier Reiter in einem seit langem bekannten Zusammenhang steht. Allein ehe wir diese Frage erörtern, werden wir zuvor die Genesis des andern erhaltenen Gesamtentwurfes (des »Cartoncino Baldeschi«) klarzustellen versuchen, da dieser — dem großen Uffizienblatt, wie man weiß, im wesentlichen analog — eine überzeugendere Beweisführung ermöglicht.

I.

Der Entwurf der casa Baldeschi — daß er wirklich einen Entwurf und nicht etwa eine sehr viel spätere Nachzeichnung nach dem fertigen Werke darstellt [28]), geht daraus hervor, daß er bereits im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts kopiert wurde [29]), ist bei der Übertragung in den großen Maßstab des Freskos in wesentlichen Dingen verändert worden, und zwar, wie man nie hat übersehen können, nicht zu seinem Vorteil. Es ist nun von vornherein zu betonen, daß diese Abänderungen durchaus nicht allein mit der Beteiligung von Schülern erklärt werden können [30]). Denn da Pinturicchio durch seinen Vertrag ausdrücklich verpflichtet war, die »disegni in cartoni e in muro« mit eigener Hand auszuführen, so waren der Mitwirkung seiner Gehilfen ganz enge und feste Grenzen gezogen: sie mögen in der Farbgebung, in der Konturführung, in der Modellierung, vielleicht in der Wiedergabe einzelner Details die Absichten des Meisters verdunkelt haben, aber es ist unmöglich, daß sie, die nur seine Vorzeichnung auszufüllen hatten, die Bildgestaltung im großen und ganzen irgendwie beeinflussen konnten; und wenn nun in unserem Falle nicht nur Gesichter und Gesten modifiziert, sondern auch ganze Figuren — und darunter sehr wichtige —

[28]) So: Berenson, Gaz. des Beaux-Arts 1907, II, 232; Gronau, Kunstchronik 1907, Kol. 453 und, allerdings in zurückhaltender Weise, Ricci a. a. O. p. 266.

[29]) Fischel (a. a. O. p. 86, Abb. 72) weist nach, daß Mittelgrundsfiguren der Baldeschizeichnung, die im Fresko umgestellt und stark verändert erscheinen, in der »Anbetung der Könige« des Eusebio di S. Giorgio (in S. Pietro zu Perugia) kopiert sind, einem bereits um 1506 entstandenen Gemälde.

[30]) So erklärt Fischel (a. a. O. p. 85) die ganz analogen Abweichungen des ersten Freskos vom Uffiziencartoncino.

durch andere ersetzt, verschoben, hinzugefügt und fortgelassen werden, so sind das natürlich Veränderungen, die in die Komposition des Kunstwerks eingreifen, die bereits im Karton und noch mehr im »disegno in muro« vorgesehen sein mußten und für die daher einzig und allein der Meister verantwortlich zu machen ist.

Wenn aber demnach Pinturicchio es war, der selbst die vom Entwurf abweichende endgültige Fassung bestimmte, dann erhebt sich die Frage, ob ihm die Konzeption dieses Entwurfes überhaupt noch zuzutrauen ist oder ob die Verschiedenheit zwischen dem Cartoncino-Baldeschi und dem fünften Fresko derart prinzipiell erscheint, daß die Erfindung der ursprünglichen Komposition für einen andern Künstler in Anspruch genommen werden muß.

Bei dem Vergleich der beiden Kunstwerke (Abb. 7 und 8), durch den allein diese Frage entschieden werden kann, können wir von einer Bemerkung Schmarsows ausgehen, die als besonders glücklich bezeichnet werden darf: »Pinturicchio hat die vordersten Personen mit hausbackenem Verstande ganz vorn an den Rand versetzt, während sie bei Raphael — dem Schmarsow ja die Baldeschi-Zeichnung unbedingt zuspricht — weiter zurücktretend die plastische Form des Ganzen erkennen lassen [31])« In der Tat zeigt bereits diese Zurückschiebung der ganzen Figurengruppe, daß sich der Erfinder der Cartoncino-Komposition vor dem Freskomaler durch ein viel stärkeres Gefühl für das Plastisch-Räumliche ausgezeichnet: während die Vordergrundsfiguren des Freskos nur schwer in den eigentlichen Bildraum miteinbezogen werden können — weil sie selbst seine vordere Begrenzungsebene zu bilden scheinen —, kommt uns in der Zeichnung klar zum Bewußtsein, daß die vordersten Personen keine Kulissen darstellen, h i n t e r denen erst die Tiefenerstreckung beginnt, sondern daß sie, und damit die ganze an sie angebaute Gruppe, wirklich i m Raume stehende Corpora sind, die von allen Seiten umschritten werden können. Und diese starke Empfindung für das Dreidimensionale kommt nun in der Baldeschi-Zeichnung überall mit gleicher Stärke zum Ausdruck.

Schon das Grundschema — die Anordnung der »Rosse und Reisigen« in zwei flachen, einander nicht genau entsprechenden Bögen, die vorn, wo die Fürstlichkeiten sich begegnen, in spitzem Winkel aufeinandertreffen — ist nicht nur höchst dekorativ, sondern auch von außerordentlicher Tiefenwirkung; und wie wenig ist im Fresko noch davon zu merken! Solange sich der (etwas mehr rechts stehende) Bischof nicht dem Kaiser zuneigte, sondern der Prinzessin, ordnete sich seine Silhouette vollkommen in dem Gesamtumriß der rechten Gruppe ein, so daß eine große Mittelöffnung entstand, die in doppelter Weise raumschaffend wirkt: einmal, indem sie ein großes Stück des Erdbodens zeigt und dadurch die bedeutende Tiefenerstreckung zwischen den Dingen des Vorder- und des Mittelgrundes unmittelbar anschaulich macht, sodann, indem ihre spitz-dreieckige Form die keilartige Aufstellung der beiden

[31]) a. a. O. p. 24.

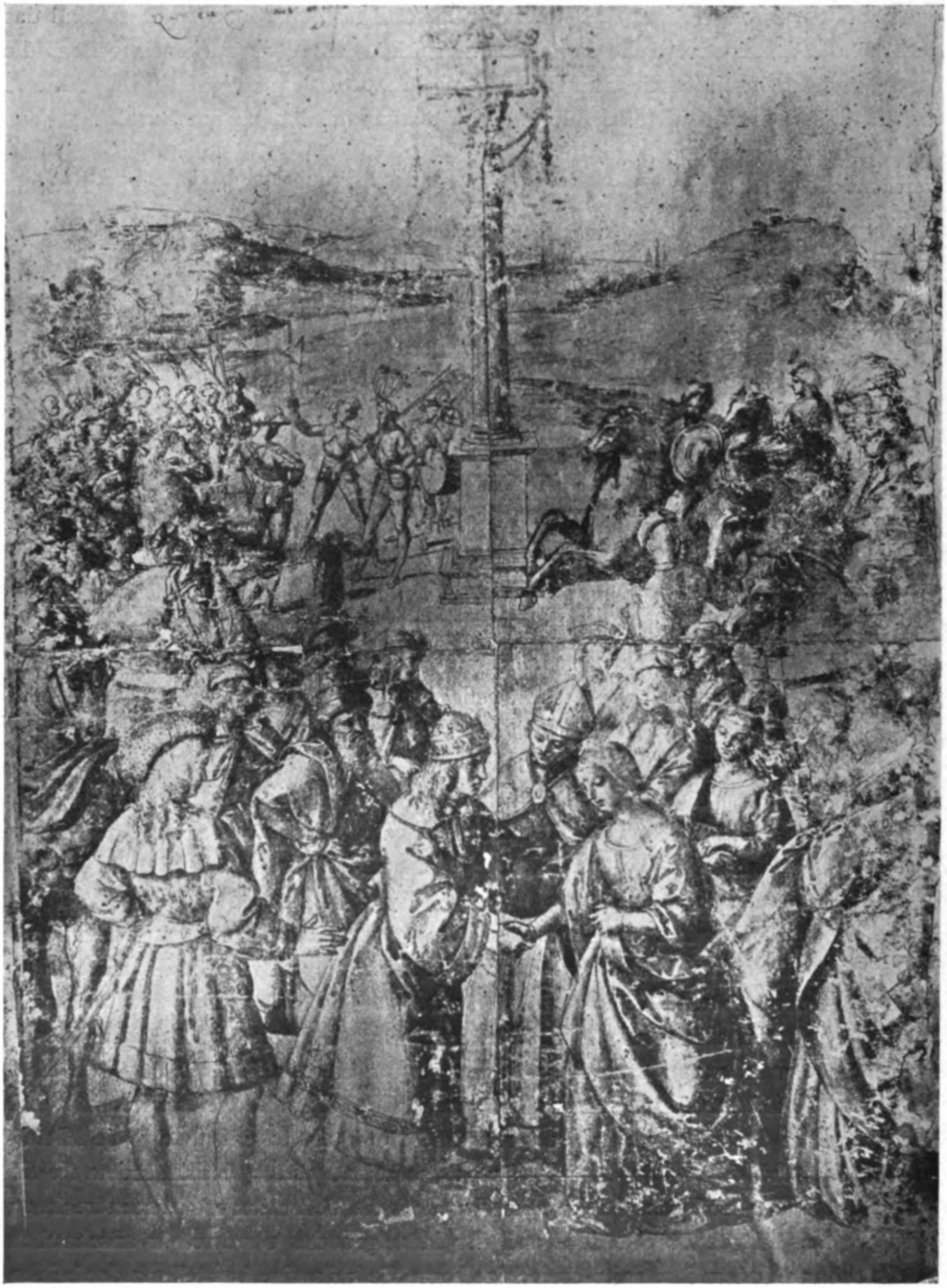


Abb. 7. Begegnung Friedrichs III. mit Eleonore von Portugal (Entwurf zum fünften Libreriafresko), Feder laviert, Perugia, Casa Baldeschi, F. 65. Aus Fischel, Raphaels Zeichnungen, 1913, mit Erlaubnis des Verlages G. Grote.



Abb. 8. Pinturicchio, das fünfte Libreriafresko, Siena.

Gefolgezüge deutlich hervortreten läßt. Im Fresko aber wird diese Öffnung durch den mitrageschmückten Kopf des Enea Silvio derartig verbaut, daß die drei Hauptpersonen nicht an der Spitze eines aus der Tiefe vordringenden Keiles zu stehen scheinen, sondern sich mit den andern Gestalten zu einer dichten, in einer Fläche sich entfaltenden Figurenreihe zusammenschließen.

Diese Verflächigung der Komposition geht nun aber viel weiter. Abgesehen davon, daß die beiden sich gegenüberstehenden Schimmel, die auf dem Entwurf in verschiedenen Plänen angeordnet waren, im Fresko in eine Ebene eingestellt sind, oder daß die drei männlichen Köpfe, die hinter dem Bischof sichtbar werden, nicht in der plastischen Dreieckskonfiguration gegeben sind, die ursprünglich beabsichtigt war, sondern in eine räumlich ausdruckslose Reihe zusammenrücken — abgesehen also von solchen gleichwohl charakteristischen Einzelheiten: es läßt sich eine generelle Verschiedenheit des raumrhythmischen Gefühls feststellen. Besitzt der Erfinder des Cartoncino einen ausgesprochenen Sinn für das Intervall und seine intensive räumliche Kraft, so scheint der ausführende Meister geradezu von einem Horror vacui beherrscht zu werden, der ihn zu maßloser Bereicherung und Detaillierung aller Motive und zu einer gleichmäßig dichten Flächenfüllung zwingt. Während z. B. die zwei großen Vordergrundsfiguren, die die Mittelgruppe rechts und links flankieren, in der Zeichnung deutlich von der aus der Tiefe sich vorschiebenden Masse des übrigen Gefolges abgesondert sind, ist im Fresko der Jüngling links — der schon durch die Veränderung des Gewandes an Plastik verloren hat — durch das Umdrehen und Näherrücken des Pferdes und durch die Zufügung des emporblickenden Mannes, die Hofdame rechts durch die Einschiebung einer kleinen Schleppenträgerin und zweier weiterer Zuschauerinnen mit den andern Figuren in einem Zusammenhang gebracht worden, der die Dichtigkeit der Flächenbesetzung steigert, der räumlichen Klarheit aber durchaus unzuträglich ist; und ebenso wie die mit Bedacht freigelassene Öffnung vor der Säule durch den Bischofskopf geschlossen wurde, ist die Lücke neben ihr durch eine Schar Bewaffneter verstopft, die zwar den Figurenkranz in ornamentaler Weise abrundet, zugleich aber nicht nur eine reizvolle Asymmetrie aufhebt, sondern auch die Verbindung zwischen Staffage und Landschaft verunklärt.

In der Art aber, wie diese Landschaft selbst ausgestaltet worden ist, offenbart sich nun vielleicht am deutlichsten, wie sehr die Phantasie des Freskomalers in einer flächenmäßigen Vorstellungsweise befangen war: während der Erfinder des ursprünglichen Entwurfs, unbeeinflußt von der für ein cinquecentistisches Empfinden unerträglichen Steilform des auszuschmückenden Wandfeldes, nur zwei niedrige Hügelzüge von einfachgroßem Umriß aufbaut, die, nach der Mitte zu sich senkend, den Blick auf eine weiträumige und prachtvoll rhythmisierte Flachlandschaft freigeben, ist im Fresko der Versuch gemacht, mit einer Reihe dunkler Erdwellen, einer von diesen unvermittelt sich absetzenden Stadtansicht von Siena und drei riesigen,

messerscharf silhouettierten Baumkronen einen möglichst großen Teil der zur Verfügung stehenden Fläche zu bedecken.

Durch diese Umgestaltung ist nun aber nicht nur die Kontinuität des Raumes zerstört, der sich auf der Baldeschi-Zeichnung nicht ruckweise, sondern mit kräftiger Gleichmäßigkeit in die Tiefe entwickelt, nicht nur die edle Wirkung der Säule, die ursprünglich — als beherrschendes Vertikalmotiv — die Landschaft da überschneiden sollte, wo sich in der Einsenkung zwischen den Hügeln der weiteste Durchblick öffnet — zerstört ist vor allem die Unterordnung der Bildelemente unter eine einheitliche Kompositionsidee. Und damit kommen wir zu einer zweiten grundsätzlichen Verschiedenheit zwischen dem Entwurf und dem ausgeführten Werk: während im Fresko die Szenerie auf die übrige Anordnung keinerlei Rücksicht nimmt, bestehen in der Zeichnung äußerst feine Beziehungen zwischen den Figurengruppen und der Landschaft, die nicht nur in ihrer Linie dem figuralen Aufbau folgt, sondern auch räumlich (der linke Hügel tritt z. B. hinter den rechten ebenso zurück, wie sich das Gefolge des Kaisers weiter in den Raum schiebt, als das der Prinzessin) mit der Gesamtkomposition zusammengestimmt ist; und auch sonst ist das Prinzip der einheitlichen Zusammenfassung, das im Cartoncino durchaus das Herrschende ist, im Fresko nicht beachtet worden: wie sich die Landschaft von den Figuren lostrennt und ihrerseits in lauter kleine Einzelmotive zerfällt, so hat auch die Figurengruppierung selbst durch den Fortfall der zentralisierenden Mittelöffnung und durch die Ausfüllung aller Intervalle zugleich mit ihrer Gliederung auch ihre Geschlossenheit verloren, zumal jeder der stets sauber voneinander abgelösten [32]) und stets mit der gleichen sorgfältigen, aber harten Genauigkeit behandelten Köpfe (die ja zum Teil sogar Porträts sind) für sich allein gesehen sein will.

Und wenn sich nun im einzelnen dieselben Stilwandlungen aufzeigen lassen wie im ganzen, wenn — um Beispiele zu geben — die linke Jünglingsgestalt der Flächenfüllung zuliebe durch eine körperlos dekorative Gewandfigur ersetzt ist [33]), wenn der einheitliche Fluß der Bewegungen gar nicht empfunden und, entsprechend der Tendenz zur Auflösung aller Zusammenhänge, unterbrochen wird (man beachte etwa die erstarrte Haltung der Prinzessin mit ihrer unvermittelten Kopfneigung, oder das unorganische Stehen des beinahe vornüberfallenden Kaisers), so ist damit, wie mir scheint, erwiesen, daß zwischen dem Cartoncino und dem Fresko nicht sowohl ein Qualitätsunterschied [34]), als vielmehr ein fundamentaler Gegensatz des Kunst-

[32]) Pinturicchio hat eine gewisse bezeichnende Scheu vor Überschneidungen: die erste Hofdame sollte ursprünglich das Gesicht der hinter ihr stehenden jungen Frau zum Teil verdecken, ebenso sollten die letzten Figuren des Prinzessinnengefolges zuerst eine Bodenwelle überschneiden. Siehe auch die Säule!

[33]) Solche von hinten gesehenen Gewandfiguren sind bei Pinturicchio auch sonst beliebt: Fischel (a. a. O. p. 86) weist auf das Fresko in Spello »Jesus unter den Schriftgelehrten« hin, in Siena selbst wären Figuren des VI., VIII., IX. Bildes zu erwähnen. — Amüsant ist es, daß der durch den Tausch verfügbar gewordene Lockenkopf dem Pferdehalter rechts hinten aufgesetzt worden ist.

[34]) Dieser Unterschied ist, wie Müntz einmal gesagt hat: »écrasant«: alles, was auf der Baldeschi-

wollens besteht, ein Gegensatz, der es schlechthin unmöglich macht, beide Werke einem Künstler zuzusprechen: so gewiß Räumlichkeit und Subordination allgemeinste Stilprinzipien des Cinquecento, Flächenhaftigkeit und Koordination aber ebenso allgemeine Stilprinzipien des Quattrocento sind, so gewiß ist hier eine ganz vom Geiste der Hochrenaissance erfüllte Komposition in ihrem eigentlichen Sinne nicht verstanden und, soweit es anging, dem primitiveren Kunstempfinden eines noch im Stil der vorhergehenden Epoche befangenen Meisters angeglichen worden.

II.

Mit dieser negativen Feststellung wäre freilich noch nicht bewiesen, daß gerade Raffael als Erfinder der Cartoncino-Komposition anzusehen sei, wenn sich diese Behauptung nicht auch durch positive Gründe stützen ließe.

Die Baldeschi-Zeichnung steht zunächst — um mit den äußerlichsten Argumenten zu beginnen — insofern zu Raffael in Beziehung, als einmal das links an den Rand gestellte Pferd mit der sanften Wendung des troddelgezierten Kopfes und dem eigentümlich aus dem Bilde herausschielenden Blick, sodann der junge, uns den Rücken kehrende Krieger im Mittelgrund in der Dreikönigspredella des Vatikans so genau wiederkehren, daß ein Zusammenhang unbedingt bestehen muß[35]) (siehe Abb. 2 und 9). Allein trotzdem in der Zeichnung der Charakter des raffaelischen Vorbildes viel mehr gewahrt worden ist, als in der endgültigen Darstellung — das Pferd ist im Fresko überhaupt nicht mehr von vorn gesehen, und in der Jünglingsfigur, die überdies zur rechten Gruppe gezogen worden ist, ist von der Gelöstheit und Elastizität des Stehens, die in der Zeichnung noch sehr schön zum Ausdruck kommt, kaum mehr etwas zu spüren — könnte man eine einfache Entlehnung annehmen, von der Raffael nicht einmal etwas gewußt zu haben brauchte; und jedenfalls kann man geltend machen, daß das Vorkommen einiger raffaelischer Motive noch nicht als Beweis für den raffaelischen Stil des Ganzen zu betrachten sei.

Zeichnung rund und füllig erscheint, ist im Fresko hart und spitzig, jede Beweglichkeit ist erstarrt, und in der Ausführung aller Details (man sehe nur das Motiv der kaiserlichen Trippen!) zeigt sich dieselbe besorgte Kleinlichkeit, die auch die — laut Urkunde sogar eigenhändigen — Köpfe zur Schau tragen.

35) Dem hier erwähnten Pferd entsprechen zwei Tiere aus dem venetianischen Skizzenbuch so genau, daß Fischel das betreffende Blatt, das er als Abb. 75 veröffentlicht, mit Recht derselben Hand gibt, die den Baldeschi-Cartoncino ausgeführt hat. Diese venetianer Zeichnung ist jedoch ihrerseits nicht nur wegen ihrer Beziehung zu Raffaels Dreikönigspredella, sondern auch wegen gewisser Eigentümlichkeiten der Formensprache (auch in den Reiterfiguren) sicherlich die Kopie nach einer raffaelischen Skizze. — Die Rückenfigur der Predella wollen Crowe und Cavalcaselle (Gesch. der it. Mal. IV, p. 305) auch im dritten Fresko wiedererkennen. Allein diese Gestalt hat den raffaelischen Charakter so sehr verloren, daß man nur an eine indirekte Beziehung denken kann, wie sie übrigens nicht selten ist: der Reiter im Hintergrunde des fünften Freskos ist eine kleine Wiederholung des Enea aus dem ersten, der seinerseits auf Raffael zurückgeht, und zwei von den aus der Oxfordzeichnung stammenden Jünglingen tauchen in der Krönung Pius III. wieder auf, die Pinturicchio 1507 im Schiff des Domes über den Eingang zur Libreria gemalt hat.

Wichtiger als diese gegenständliche Beziehung erscheint daher die Tatsache, daß sich auch im Cartoncino-Baldeschi an einigen Stellen der Einfluß einer Kunst bemerkbar macht, von der Pinturicchio stets völlig unabhängig war, von der aber Raffael — und gerade zu der in Betracht kommenden Zeit — besonders stark berührt worden ist: das kurz vor der Säule sich aufbäumende Streitroß mit dem widerstrebend verhaltenen Kopf und den in einem höchst charakteristischen »punktierten« Rhythmus bewegten Vorderbeinen ist, ohne daß von genauer Kopie die Rede wäre, ebensowenig ohne den Eindruck lionardesker Pferdedarstellungen [36]) zu erklären, als die schön posierte erste Hofdame, die im Fresko durch eine steife sienesische Nobildonna ersetzt wurde, ohne die Kenntnis der Mona Lisa denkbar wäre: nicht nur die »lässigwohlige« Bewegung der Arme und Hände ist nachgebildet und dabei in demselben Sinne verändert worden wie in der Skizze zur Maddalena Doni (wo die Hände ebenfalls mehr vor die Mitte der Brust gelegt sind und sich, damit ihr Spiel noch weicher scheine, ebenfalls nicht mehr kreuzen), sondern auch die Hände selbst entsprechen, nur unter Vertauschung von oben und unten, denen der Florentinerin noch weit genauer, als die Linke der gleichzeitig entstandenen Madonna Terranuova mit ihrem lionardesken Vorbild übereinstimmt [37]).



Abb. 9. Raffael, Anbetung der Könige, Altarstaffel, Vatikan. Ausschnitt.

Handelte es sich jedoch auch bei dieser Feststellung, die für die Kenntnis der Beziehungen zwischen Raffael und Lionardo von einiger Bedeutung ist und zugleich für die Baldeschi-Zeichnung einen Terminus post quem fixiert — nämlich Raffaels Reise nach Florenz —, immer noch um Nebenfiguren, so kann jetzt, und zwar mit fast völliger Sicherheit, bewiesen werden, daß auch der Hauptgruppe eine raffaelische Idee zugrunde liegen muß: sie begegnet uns noch einmal in einem Bilde, das etwa 1519 in Raffaels Werkstatt ausgeführt wurde, in der »Heimsuchung« des Prado [38]) (Abb. 10).

Ein Blick zeigt sofort, daß — abgesehen von den Modifikationen, die die Verwandlung des Geschlechts, die Abänderung des Kostüms und der allgemeine Fort-

[36]) Es wäre an Richter (J. P. Richter, The litt. works of Lionardo da Vinci, 1883) Planche XLVI und namentlich LXV,2 zu erinnern. Es ist überhaupt anzumerken, daß alle Pferde der Baldeschizeichnung — mit Ausnahme des bekannten Tieres ganz links — mit ihrem langen, mageren Kopf, der spitzen Schnauze, den tiefliegenden Augen und dem weit vortretenden Oberkiefer einen durchaus lionardesken Typus zeigen, wie er schon in der Uffizienskizze sich durchzusetzen beginnt.

[37]) Daß die Hand dieser Madonna lionardesk sei — eine wertvolle Analogie zu der von uns behaupteten Beziehung —, ist schon Passavant bekannt (a. a. O. II, p. 36).

[38]) Das Bild, das für die Kirche S. Silvestro in Aquila bestellt wurde und schon 1520 durch Ratsbeschluß — als Werk Raffaels — vor Kopisten geschützt werden mußte, ist echt signiert und des Meisters Anteil daran nicht größer und nicht geringer als an allen seinen Spätwerken. Wer von den Schülern daran mitgearbeitet hat, ist strittig.

schritt des Stiles mit sich brachten — die freudevollen Schrittes herantretende Elisabeth mit dem im Hüftgelenk vorgeneigten Oberkörper und der eigentümlichen Fußstellung (der rechte stark auswärts gedreht, der linke auffallend steil vom Boden erhoben) genau dem Kaiser entspricht, während die stillere Maria mit ihrem sanft und schamhaft gesenkten Kopf und der weichen, leise kontrapostischen Körperbewegung immer noch sehr der Eleonore ähnelt, daß die Distanz und das Größenverhältnis der beiden Figuren fast völlig übereinstimmt, und daß vor allem die Aktion die gleiche ist: das zarte Umfangen, die Blicke, das Händereichen. — So gewiß nun niemand auf den Gedanken kommen wird, es habe ein Werk, das im Jahre 1519 unter Raffaels Namen das Atelier verließ, nach einer Zeichnung Pinturicchios angefertigt werden können und so gewiß gerade das, was zwischen dem Heimsuchungsbild und der Baldeschi-Zeichnung die Hauptähnlichkeit ausmacht, die Ponderation der Körper, im Fresko von Grund aus verändert ist, so gewiß darf man behaupten, daß die Mittelgruppe unseres Cartoncino, d. h. das wichtigste Stück der ganzen Komposition, von Raffael erfunden worden ist [39]).



Abb. 10. Raffael (und Schüler), Heimsuchung, Prado.

Obwohl nun diesmal kaum davon die Rede sein kann, daß für diese Gruppe ein ursprünglich nicht dazu bestimmter Entwurf Raffaels ohne dessen Vorwissen benutzt worden wäre, könnte man immer noch die Frage aufwerfen, ob auch die Anordnung des Ganzen auf seine Idee zurückgehe und nicht am Ende ein anderer Künstler aus den raffaelischen Motiven, die wir aufzeigen konnten, eine Art Pasticcio zusammengestellt habe. Allein da dieser Einwand einmal durch den vollständig raffaelischen Charakter der Gesamtdisposition entkräftet zu werden scheint — die mit ihren vier Vordergrundsfiguren und den hinter der Mittelgruppe leicht asymmetrisch in die Tiefe geführten Gefolgszügen eine konsequente Weiterbildung des Sposalizio-Schemas

39) Man kann sich sehr wohl vorstellen, daß Raffael, der überhaupt nichts gegen die Verwendung älterer Entwürfe hatte, noch in Rom eine Skizze zu der Hauptgruppe unseres Blattes besaß und sie — in einer Zeit pressiertester Tätigkeit — ruhig für die Heimsuchungsdarstellung verwenden ließ.

darstellt — und weiterhin durch die einheitliche Geschlossenheit des Ganzen, die im Vergleich mit der bunten Mannigfaltigkeit des Freskos um so mehr hervortrat, noch überzeugender widerlegt wird, so dürfen wir behaupten, daß in der Tat niemand anders als Raffael die Cartoncino-Komposition zum fünften Fresko erfunden hat.

III.

Die vormorellianische Gelehrtengeneration sprach die Baldeschi-Zeichnung vorbehaltlos dem Raffael zu, weil sie seinen Geist darin zu spüren glaubte; die nachmorellianische gab ihm nicht den geringsten Anteil daran, weil sie seine Hand nicht darin erkennen konnte; wir, die wir bis jetzt durch unsere Ergebnisse genötigt wurden, der Meinung der Älteren beizupflichten, dürfen uns aber auch den Einsichten der jüngeren Forschung nicht verschließen, die, wenn nicht tiefer, so doch schärfer gesehen hat: es braucht kaum noch ausführlich begründet zu werden, daß diese Zeichnung, in der sich die weich modellierende Lavierung mit harten, exakten und eigentümlich gefühllosen Federlinien zu einer seltsamen Mischung verbindet, auf keinen Fall von Raffael selbst ausgeführt sein kann [1]). Damit erhebt sich die Frage, in welchem Verhältnis sie, so wie wir sie vor uns haben, zu dem vorauszusetzenden raffaelischen Originalentwurf stehen möge.

Man könnte sehr wohl annehmen, daß Raffael außer einer Reihe von Einzelstudien auch eine kleinere Kompositionsskizze zur Verfügung gestellt habe, nach der dann der Cartoncino in Pinturicchios Atelier zusammengestellt worden wäre. Allein wenn Pinturicchios Fresko von dem Stil der als Vorlage dienenden, doch sehr genauen und übersichtlichen Baldeschi-Zeichnung schon so stark abwich, daß man ihren ursprünglichen Charakter kaum noch erkennen konnte, dann ist auch zu bezweifeln, ob er — oder einer seiner Schüler — nach einer bloßen Skizze ein Werk habe hervorbringen können, in dem Raffaels Absichten noch so klar zum Ausdruck gekommen sind. Und da andererseits kein Grund dafür vorliegt, den Cartoncino für eine bloße Kopie nach einer verlorenen, gleich genauen Originalzeichnung Raffaels zu erklären, so möchte ich — mit aller Zurückhaltung — die Vermutung aussprechen, daß die Vorgriffelung, die notorisch unter den Strichen und Lavuren der Baldeschi-Zeichnung liegt [41]), von Raffael herrühren könnte: wenn man annähme, daß das Blatt die Bearbeitung einer eigenhändigen raffaelischen Metallstiftskizze darstellt, so wäre damit erklärt, daß der Cartoncino in der Anordnung, den Bewegungsmotiven und

[40]) Über diese Tatsache scheint sich die Forschung heute ziemlich einig zu sein. Nur eine Schrift von Scalvanti (il disegno raffaelesco dei Conti Baldeschi, Perugia 1908) sucht die Eigenhändigkeit des Cartoncino zu beweisen. Ich habe diese Schrift jedoch trotz aller Bemühungen nicht auftreiben können. — Ob der Ausführende nun Pinturicchio selbst oder einer seiner Gehilfen war, dürfte kaum zu entscheiden sein.

[41]) Das ist — auf Grund eigener Anschauung — bezeugt durch Gronau (Kunstchronik 1907 a. a. O.) und Fischel (a. a. O. p. 86). Solche — manchmal blinde — Vorskizzierungen sind übrigens bei größeren Zeichnungen Raffaels nichts Seltenes. Vgl. Fischel a. a. O. p. 22 usw.

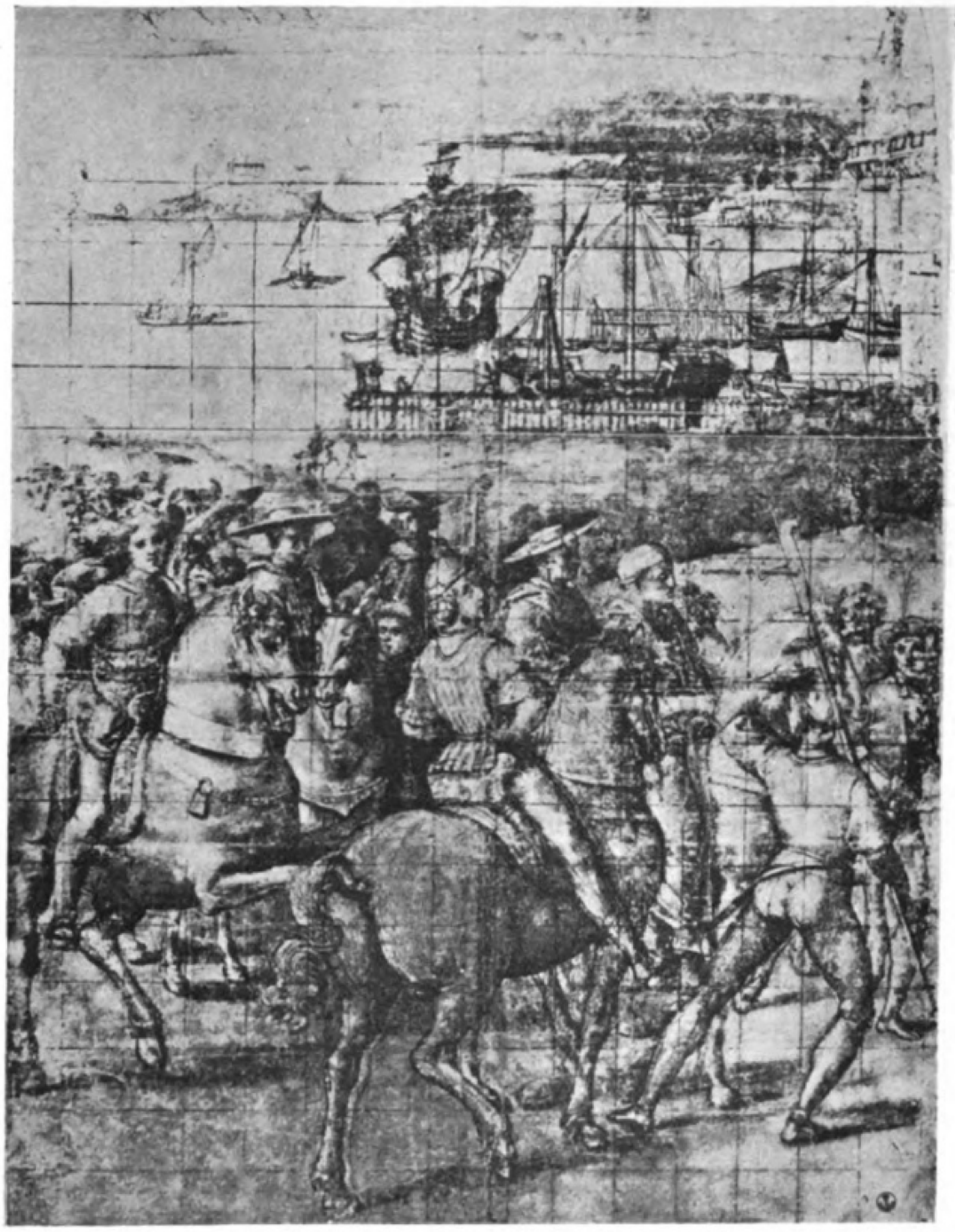


Abb. 11. Auszug zum Basler Konzil (Entwurf zum ersten Libreriafresko), Feder laviert, Uffizien, F. 62. Aus Fischel, Raphaels Zeichnungen 1913, mit Erlaubnis des Verlages G. Grote.

in vielen Einzelheiten dem Stile Raffaels so sehr viel näher steht als das Fresko, erklärt wäre aber auch die der Pinturicchioschule vielleicht gemäßere Technik[42]), die Ausdruckslosigkeit der Umrißlinien, die in der Tat wie nachgezogen aussehen, und die andern künstlerischen und handwerklichen Schwächen, die die neuere Kunstkritik gegen die Authentizität der Baldeschi-Zeichnung skeptisch gemacht haben.

D. Der Cartoncino der Uffizien.

Wie das fünfte Fresko sich zum Cartoncino des Hauses Baldeschi verhielt, so verhält sich das erste zum Cartoncino der Uffizien (Abb. 11 und 12): es ist nicht nur eine

[42]) Siehe Fischel a. a. O. pp. 74, 77; Abb. 65.



Abb. 12. Pinturicchio, das erste Libreriafresko, Siena.

ähnliche Qualitätsverminderung festzustellen — dieselbe Erschlaffung aller Bewegungen, die vielleicht am deutlichsten bei den jugendlichen Reiterfiguren bemerkbar wird, dieselbe Verhüllung der wichtigsten Gelenke durch »steifmaniertes Gefälte« [43]), dieselbe harte und kleinliche Durchbildung der Detailformen —, sondern es bestehen auch hier zwischen Entwurf und Ausführung eben die prinzipiellen stilistischen Unterschiede, auf die im vorigen Abschnitt hinzuweisen war und die uns dazu nötigen, auch das große Uffizienblatt dem Pinturicchio abzusprechen: er hat, ganz abgesehen von der Umgestaltung der Szenerie — die wiederum, durch Fortlassung des Mittelgrundes

43) Der treffende Ausdruck stammt von Rumohr (a. a. O. p. 46).

und durch Bereicherung der Küstenlandschaft, von der Figurengruppe abgetrennt ist und mehr auf Flächenfüllung als auf Tiefenwirkung berechnet scheint [44]) — durch eine einzige Veränderung bewiesen, daß er den kompositionellen Sinn seiner Vorlage womöglich noch weniger erfaßt hat als bei der Ausführung des fünften Freskos. Er, der die Komposition nicht in ihrer auf Räumlichkeit zielenden Anlage zu verstehen wußte, empfand die für die dreidimensionale Wirkung äußerst wichtige leere Stelle links vorn gleichsam als eine Lücke im Ornament, die er durch einen (bezeichnenderweise genau ins Profil gestellten) Hund auszufüllen beschloß. Und indem er nun, um für diesen Hund mehr Platz zu schaffen, dem sich bäumenden Pferde kurzerhand die Hinterbeine abschnitt, hat er dieses Tier nicht nur anatomisch und perspektivisch unmöglich gemacht, sondern auch die schräge Fluchtlinie zerstört, die auf dem Cartoncino die Symmetrie zwischen rechts und links herstellte und zugleich das Aus-der-Tiefe-Quellen der Menschenmasse in eindrucksvoller Weise zur Anschauung brachte, und hat dadurch mit dem schönen Zusammenhang der Gesamtanordnung auch die Raumdisposition des Ganzen fast vernichtet [45]).

So wenig mithin der Uffizien-Cartoncino, durch dessen Komposition die individuelle Bedeutung des Enea Silvio aufs stärkste betont wird, ohne daß dadurch der Eindruck der Menge irgendwie beeinträchtigt würde, dem Pinturicchio zuzutrauen ist, so vieles spricht dafür, die Erfindung dieses Blattes wiederum für Raffael in Anspruch zu nehmen, der gleichsam von Natur die Fähigkeit besaß, einzelnes zum Ganzen zu ordnen und den Raum zu beherrschen [46]): wenn wir uns erinnern, daß mehrere Figuren (der linke Reiter und die zwei rechts hinten hinauseilenden Fußsoldaten), einer raffaelischen Skizze entnommen sind (Abb. 4), wenn wir darauf achten, wie sehr das Pferd des Enea Silvio in seiner Verkürzung und in der Bildung seines Körpers (der Schweif!) dem einen Pferde der Dreikönigspredella ähnelt (Abb. 9), und wenn wir endlich feststellen können, daß der wichtige Speerträger des Vordergrundes — eine Gestalt, die der buntscheckig kostümierten und lahm bewegten Figur, die ihr im Fresko entspricht, besonders weit überlegen ist — bis auf die sinngemäß veränderte Armhaltung genau mit dem schildbewaffneten Jüngling der Cook-

[44]) Auch die Komposition der Uffizienzeichnung ist nicht auf das definitive Bildfeld zugeschnitten: trotz des halbkreisförmigen Abschlusses ist die Proportion des Blattes eine viel breitere (1 : 1,68 statt etwa 1 : 2). Daß auch die Baldeschizeichnung rund geschlossen gewesen sei, wie Schmarsow meint (a. a. O. p. 20, Anm. 6), ist nicht zu erweisen, jedenfalls müßte dann der Halbkreis verhältnismäßig noch höher angesetzt haben als beim Uffizienblatt, da man sonst seine Ansätze noch sehen müßte. — Was die Küstenlandschaft des Cartoncino angeht, so darf man vielleicht darauf hinweisen, daß sie der Landschaft auf dem Fresko der Seeschlacht bei Ostia schon weit näher steht, als der auf dem ersten Libreriafresko.

[45]) Überdies hat er noch die obere Abschlußlinie des ganzen Zuges viel flacher geführt, als das im Cartoncino der Fall war.

[46]) Es ist anzumerken, daß ein sonst noch so perugineskes Bild wie die Cookpredella (vgl. etwa Peruginos »Kampf zwischen Amor und Castitas« im Louvre) doch bereits den Versuch einer keilförmigen, d. h. räumlich wirksamen Figurenanordnung zeigt.

schen Tafel übereinstimmt [47]) (Abb. 6), so werden wir nicht daran zweifeln, daß wir auch in dem Uffizien-Cartoncino eine Komposition Raffaels vor uns haben. Und da das Blatt gleich der zur selben Zeit entstandenen [48]) Baldeschi-Zeichnung die Reste einer Griffelskizzierung erkennen läßt, die da, wo der endgültige Kontur von ihr abweicht, sogar in der Reproduktion sichtbar wird [49]), so könnte man sich ebenfalls vorstellen, daß es über einer Vorzeichnung, die Raffael in Florenz gefertigt hätte, in Pinturicchios Atelier ausgeführt worden wäre.

Schluß.

Unsere Untersuchung, aus der sich ergab, daß die beiden Skizzen in Oxford und Florenz als eigenhändige Arbeiten Raffaels anzusehen sind, während die Kompositionsentwürfe in der casa Baldeschi und in den Uffizien jedenfalls als von ihm erfunden gelten müssen, hat also Vasaris Behauptungen in ziemlich weitem Umfange bestätigt. Diese Feststellung ist weniger deshalb von Belang, weil sie die historische Einordnung jener vier Blätter berichtigen und die Entstehungsgeschichte einiger Pinturicchio-Fresken aufklären könnte, als weil sie uns zeigt, was die Erscheinung des jungen Raffael eigentlich innerhalb des umbrischen Kunstkreises bedeutete. Daß er — der ja schon 1504 als der beste Maler von Perugia erwähnt wird — für einen mehr als doppelt so alten, bekannten und versierten Meister Entwürfe liefern durfte, ist wichtig; aber wichtiger ist, daß in diesen Entwürfen, deren wahrer Sinn von dem, der sie ausführte, noch nicht verstanden wurde, schon damals die Kunstanschauungen der Frührenaissance fast völlig überwunden sind, daß Raffael schon als kaum 22 jähriger die Fähigkeit besaß, die später seine eigentliche Größe ausmachte: das, was eine ungemein gesteigerte Rezeptivität ihm zutrug, in unmittelbar produktiver Synthese zu einem im höchsten Sinne »komponierten« Kunstwerk zu vereinigen.

---

47) Das (antikische) Motiv dieser Figur, die mit der der Cook-Predella sogar in der Kleidung übereinkommt, hat Raffael in seiner Florentiner Zeit übrigens noch öfter gestaltet: siehe die Blätter in Venedig (Braun 147) und in der Albertina (Braun 154).

48) Der Terminus post quem ist ja auch für das Uffizienblatt (wegen der Beziehung der zugehörigen Skizze zu Lionardo und Pollaiuolo) Raffaels Reise nach Florenz; der Terminus ante das Jahr 1506, da ein Fresko von Sodoma in Monte Oliveto bereits die Bekanntschaft mit dem ersten Libreriafresko voraussetzt.

49) Zum Beispiel an der Hinterhand des mittleren Pferdes und am Steigbügel des linken Reiters. — Herrn Dr. v. d. Gabelentz in Florenz, der die Güte hatte, sich persönlich von diesem Sachverhalt zu überzeugen und der mir des weiteren mitteilte, daß im Original auch noch Ritzlinien (an den Tauen der Schiffe) und Reste von Kreidestrichen (am mittleren Pferd) sichtbar sind, sei auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt.

ALTES UND NEUES ÜBER HOLBEINS DARMSTÄDTER MADONNENBILD.

VON

OSCAR OLLENDORFF.

Im vorigen Jahrhundert wurde über Holbeins jetzt in Darmstadt befindliches Madonnenbild die Hypothese ausgesprochen, auf dem Werke sei an der Brust der Maria nicht das Christkind dargestellt, sondern ein krankes Kind des Bürgermeisters Meyer, das unten noch einmal gesund neben dem älteren Bruder erscheine. Das Gemälde sei wahrscheinlich als Votivbild für die Genesung eines schwerkranken Kindes gestiftet. Auf diese Meinung zurückzukommen, ist persönlich bedenklich, und zwar ungefähr so, wie wenn jemand ein kaufmännisches Geschäft von schlechtem Ruf übernimmt und es wieder zu Ehren bringen möchte. Wenn ich dennoch jene Annahme erneut ausspreche, so sind dafür eine Reihe von Gründen bestimmend. Die Meinung wurde von ihren Anhängern unzureichend verteidigt. Als die Sache erörtert wurde, war sie nicht spruchreif, denn es geschah vor der Restaurierung der Darmstädter Madonna. Die Gründe der Ablehnung sind nicht haltbar, ich bin überzeugt, daß die Hypothese richtig war und gleich so vielen Resultaten moderner Einfühlung in die alten Kunstwerke früher oder später selbstverständliches Allgemeingut werden wird.

Tieck hatte die Idee nur ausgesprochen, nicht schriftlich begründet. In einer Druckschrift erscheint sie zuerst bei Mrs. Jameson [1]) 1857. Die Schriftstellerin in ihren »Legends of the Madonna as represented in the fine arts« sagt das Wesentliche klar in knappen Worten: »The child in her arms (der Madonna) is generally supposed to be the infant christ. I have fancied as I looked on the picture, that it may be the poor sick child recommended to her mercy, for the face is very pathetic, the limbs not merely delicate but attenuated, while, on comparing it with the robust child who stands below, the resemblance and the contrast are both striking.«

Doch eine so kurze Erwähnung konnte diese Angelegenheit nicht erledigen. Merkwürdig ist, daß Mrs. Jameson von einer Baseler Familientradition spricht, die nur sie kennt und die sicher nicht vorhanden war. Hätten wir eine Überlieferung oder gar bezügliche Familienpapiere des Bürgermeisters, nach denen man eifrig gesucht, so gäbe es vielleicht keine Frage und kein Für und Wider. Eingehende Begründungen der Idee findet man bei Jacobi 1865 und bei Fechner 1866. Jacobi [2]) fügte dem Richtigen, was er sagte, so viele Willkürlichkeiten hinzu, sprach zum Teil

[1]) a. a. O. London 1857, p. 102.

[2]) Jacobi, V., Neue Deutung der beiden nackten Knaben auf Holbeins Madonna und anderer Momente im Dresdner Gemälde. Leipzig 1865, p. 8.

in so salopper Art von dem Wunderwerke Holbeinscher Kunst, daß er jeden Anspruch, ernstgenommen zu werden, gerechterweise verscherzen mußte. Unter anderem findet man bei ihm: »Der Bürgermeister sei im Begriff, der Madonna das versprochene Bild in feierlicher Danksagungsrede zu übereignen.« Gleich unsinnig ist die Bemerkung, daß der kleine Knabe Widerstand gegen den älteren Bruder zeige. Das tiefe Gesamtgefühl des Bildes hat er völlig verkannt.

Fechners [3]) Arbeit ist ernst und sorgfältig, aber er belastet sie auch mit offenbarem Irrtum und Sonderbarkeiten. Die Krankheit des Kindes müsse auf dessen linkes Ärmchen bezogen werden, eine voreilige Schlußfolgerung auf ungenügender Grundlage. Allerdings ist es richtig, daß der linke Arm der beiden Kinder eine gewisse Analogie in der Bewegung zeigt, auch ist es zweifellos, daß der Kleine unten sehr aufmerksam und munter auf seine Hand blickt. Aber wollte man daraus mit Recht Fechners Schluß ziehen, so müßte oben in dem Arm irgend etwas von Krankheit angedeutet sein. Das ist aber weder im Aussehen des Armes noch in der Bewegung der Fall. Wirkt schon solche Willkür ungünstig, weit schlimmer ist, daß Fechner seine eigene Ansicht nicht durchzuführen wagte, sondern schließlich die wunderlichste Kompromißidee verteidigte. Auf den Armen der Madonna sei das Christkind mit den Zügen eines kranken Kindes der Familie, und dieses sei im Christkind mitgepflegt, von diesem mitvertreten zu denken [4]). Man konnte nicht erwarten, daß eine so schwankend vertretene Meinung, die endgültig auf eine groteske Wunderlichkeit hinauslief, Anerkennung finden sollte.

Die ganze Angelegenheit war damals nicht spruchreif, weil man von der Dresdner Madonna ausging. Das Darmstädter Bild wurde erst 1887 restauriert. Woltmann, den man als den offiziellen Hauptgegner der Hypothese bezeichnen kann, starb 1880, Fechner 1887, beide haben das wirkliche sogenannte Christkind der Darmstädter Madonna nicht mehr gesehen. Und inzwischen war die Kunstgeschichte jedem Interesse für Ausdrucksfragen so weit entrückt, daß es auch in diesem Sinne keineswegs merkwürdig erscheint, wenn das Resultat der Restaurierung spurlos vorüberging.

Man sagte zur Zeit des Kampfes um diese Sache: die Idee sei modern-sentimental [5]). Es ist aber gar nicht die Frage, wie die Idee an sich einem modernen Menschen erscheint, sondern nur, wie sie bei Holbein als Schönheit sichtbar wird. Und da ist von Sentimentalität gar keine Rede. Sondern die Idee erscheint bei ihm zart und tief und mit jener Kraft verbunden, die von seinem Schaffen immer und überall unzertrennlich bleibt.

Woltmann meinte, der wehmütige Ausdruck des Kindes sei in Dresden sicher übertrieben [6]). Er wußte zwar, daß die lächelnd emporgezogenen Mundwinkel in

[3]) Fechner, Vorbesprechung über die Deutungsfrage der Holbeinschen Madonna. Archiv für die zeichnenden Künste. Leipzig 1866. 12. Bd., p. 15.

[4]) Fechner a. a. O. p. 24.

[5]) Kugler, Museum 1836, Nr. 27.

[6]) Woltmann, A., Holbein und seine Zeit. 2. Aufl., 1874, p. 310.

Darmstadt dem Restaurator zur Last fielen, aber er glaubte dennoch, der Ausdruck des Christuskindes würde nach der Restaurierung gemildert erscheinen, gegenüber dem Dresdener Kinde. Wir tragen alle den jetzigen Knaben des Originals im Sinne, aber man kann sich in die damalige Situation versetzen. Es existiert eine interessante Photographie (Hanfstaengl) der Darmstädter Madonna vor der Wiederherstellung. Hofmann-Zeitz hat sie, um den Tatbestand zu wahren, im Herbst 1887, unmittelbar ehe Hauser seine Arbeit begann, machen lassen 7). Die Aufnahme liegt vor mir. Damals also hatte man das Darmstädter Kind, wie es diese Photographie zeigt, wie es ein »Verbesserer« zugerichtet hatte, und den Dresdner Knaben. In Dresden sah Woltmann den Mund des Kindes geschlossen, die Mundwinkel leise gesenkt, an der Nase kaum Pathologisches, Ringe unter den Augen angedeutet, die Augen ziemlich weit geöffnet. Der Verbesserer des Originals konnte in Nase und Mund von seiner Grundlage schwerer abweichen, hatte aber dennoch radikalere Absichten. Er milderte tunlichst die Nase, den Mund zu schließen war nicht wohl möglich; so verzeichnete er ihn zu einem süßlichen, faden Lächeln, was noch überdies sonderbar wirkt, weil in Wahrheit beim Lächeln der Mund sich gar nicht oder nur ganz wenig öffnet. Die Augen hat der närrische Mensch in den Lidern leichter gemacht und außerdem vergrößert und ebenfalls verfreundlicht. Die ganze, sichere Struktur des Kopfes war verdorben. Hofmann-Zeitz schildert interessant, wie durch leichtes Betupfen mit einer gewissen Mischung aus Spiritus, Terpentin und Leinöl die Übermalung entfernt wurde. Nicht frischer erschien da der Knabe des Originals, gemäß dem Erwarten von Woltmann, sondern der herb leidende Ausdruck des Kopfes, auch in Dresden erheblich verflacht, kam jetzt erst mit Holbeinscher Kraft zum Vorschein.

Wenden wir uns nunmehr diesem sogenannten Christkinde auf der Darmstädter Madonna zu, wie wir es heute kennen, so ergibt die Beobachtung folgendes. Der Kleine lehnt müde und matt den Kopf gegen die Brust der Madonna, die Mundwinkel sind bei etwas geöffnetem Munde herabgezogen, ein Schatten unter der Unterlippe betont sie hart, die Nase ist aufgedunsen, die Augen haben verdickte, schwer gesenkte Lider. Ringe unter den Augen, ein tieferer Zug über der linken Braue an der beginnenden Schläfe, vollenden das kranke Bild. Es ist etwas früh Altes, etwas trostlos Trauriges in dem Kindergesicht, und das apathische Abseitsblicken des Knaben hat nichts zu tun mit der naiven Uninteressiertheit der Christkinder bei Mantegna und Correggio. Was mutet man nun Holbein gedanklich zu? Es handelt sich um ein Votivbild für eine Familie, das einen ausgesprochen religiösen Charakter trägt. Es ist großes Gewicht darauf zu legen, daß Holbein hier eines der innigsten Segensbilder christlichen Glaubens geschaffen hat unter allen religiösen Werken, die es in der Kunst gibt. Die Familie empfiehlt sich dem Schutze der Himmlischen, und für diesen Augenblick ein müdes, schwerkrankes Christkind. Ich glaube nicht,

7) Hofmann-Zeitz, Das wiedererstandene Darmstädter Madonnenbild. Zeitschr. f. bildende Kunst, 1888, p. 304.

daß große Meister an unlogischem Denken leiden. Holbein aber darf eine besondere Stellung beanspruchen. Seine Verehrung für Erasmus von Rotterdam, seine Freude am Lob der Narrheit, der geistige Gehalt des Totentanzes, die Art, wie er im Porträt den Menschen auffaßt, immer offenbart sich im Bewußten und Unbewußten seiner Persönlichkeit als ein eigentümlich betonter Zug die kritische Schärfe. Auch die beweglichste Künstlerlaune nenne man kein jeder Bestimmung spottendes, kompaßloses Etwas, sondern sie findet Grenze und Bestimmtheit an der Individualität, von deren Art sie nur ein Teil ist. Die Unlogik des müden Christkindes ist bei Holbein in dem Familienvotivbild zum mindesten nicht wahrscheinlich.

Woltmann macht eine Unterscheidung zwischen der Madonna als Fürbitterin oder als Bringerin der Gnade. Hier sei sie Bringerin der Gnade und könne dies nur sein durch Vermittlung des Christkindes [8]). Die Behauptung widerspricht zunächst dem offenbaren Eindruck. Um die Madonna versammelt sich die Familie. Mild sieht sie zu den Frauen nieder. Fechners Idee ist einleuchtend, daß ursprünglich der Gnadenmantel gar nicht beabsichtigt war; auf der Seite der Frauen, wohin Maria ihren gütigen Blick richtet, wird er in seiner Eigenschaft als Gnadenmantel nicht sichtbar, doch das Familienoberhaupt durfte nicht ganz ohne Beziehung zur Madonna bleiben, nun zeichnete Holbein den Mantel, der des Bürgermeisters Schulter leicht berührt. Diese Maria bringt diesen Menschen ihre gütige Gesinnung, das ist gewiß. Den Knaben läßt Holbein, bei ihr weilend, segnen, aber im übrigen zeichnet er ihn so, daß niemand auf dem Bilde entfernt mit gleicher, augenblicklicher Dringlichkeit der Gnade und der Hilfe bedürftig erscheint als der »Vermittler der Gnade«.

Man könnte nun sagen, es fehle auch sonst nicht an Seltsamkeiten in der alten Malerei. Aus Jesus nur ein naives, unbedeutendes Kind zu machen, sei ebenfalls eine nicht vernünftige, anfechtbare Sache. Dies aber haben in der Tat, wie gemäß stillschweigender Übereinkunft, fast alle Maler getan, wahrscheinlich weil für die meisten von ihnen das Problem des göttlichen Kindes eine unlösbare Aufgabe gewesen wäre. Holbein selbst ist, abgesehen vom Christkind der Solothurner Madonna, nicht anders verfahren. Aber gehört etwa ein kranker Christusknabe auch zum Üblichen, ist er ohne weiteres als selbstverständlich hinzunehmen? Gibt es sonstige Fälle, Gemälde der Renaissancezeit, auf denen Jesus krank aussieht? Ich kann auf zwei Beispiele hinweisen: auf das Altarbild des Kanonikus Paele von Jan van Eyck und die Georgsmadonna von Correggio. Aber in beiden Fällen ist das Resultat der Betrachtung völlig anders. Bei Jan van Eyck zeigen sich allerdings an dem Christuskind krankhafte Bildungen, doch die Haltung des Knaben, seine Würde als göttliches Kind bleiben davon ganz unberührt. Hier hat der frühe Niederländer wirklich, seinen Gesinnungen gemäß, die Zufälligkeiten eines kranken Modells übernommen. Bei Correggio erscheint das Kind nur sehr zart, und sein lebhaftes Bewegen trägt einen

[8]) Woltmann a. a. O. p. 313.

entschieden nervösen Charakter. Doch der Meister Allegri ist immer zart, voll Beweglichkeit in seinen Gestalten, Eigentümlichkeiten, die sich in der Spätzeit noch steigern. Auf dem gleichen Bilde ist ein Täufer Johannes, der faunischem Wesen viel näher steht als christlichen Heiligen. Man kann sagen, dies alles wäre auch unlogisch, aber diese Unlogik ist die Logik des Correggio-Geistes und fügt sich seinem Gesamtbilde natürlich ein.

An sich und in dem besonderen Zusammenhang ist also das müde, kranke Christkind bei Holbein wieder ein einsamer Fall. Und nun kommt noch die merkwürdige Tatsache hinzu, daß auf dem gleichen Werk ein Erdenkind ist, dem Christusknaben ähnlich, aber kräftig und blühend. Damit wird vollends unhaltbar, was man dem Meister gedanklich überweist. Und auf welche Art soll sich die Ähnlichkeit der zwei Kinder erklären, bei Holbein, der sonst so mannigfaltig in seinen Typen ist wie die Natur selbst? Woltmanns sonderbare Abfertigung der Hypothese ruht auf der Tatsache, daß er das kranke Aussehen des Kindes ableugnet und die Ähnlichkeitsfrage ignoriert, das heißt die Hauptmomente der Frage irrig oder gar nicht behandelt.

Eine Messung der beiden Kinder erwies sich als schwer durchführbar, wegen der Bewegtheit und der Verkürzungen des sogenannten Christusknaben. Folgendes läßt sich sagen, und zwar zunächst die Abweichungen: das Kind oben ist etwas kleiner, nicht mehr als durch die weitere Entfernung vom Auge des Beschauers erklärlich bleibt, auch könnte es, gemäß der Hypothese, oben ein wenig jünger sein. Der Kopf sieht oben größer aus, was jedoch auf Täuschung beruht, weil nämlich dort die Beine angezogen und kaum bemerkbar sind, der Kopf also über kurzem Körper erscheint. Ferner zeigt sich oben die ganze rechte Schläfenpartie, dadurch wird der Eindruck des Gesichtes verändert. Auch täuscht dort der Teil zwischen Augenlid und Braue durch die Untersicht eine Breite der Stirn vor, die in Wirklichkeit nicht vorhanden, vielmehr ergibt sich die Stirn oben von den Brauen bis zum Haaransatz als etwas kleiner wie unten.

Für die Ähnlichkeit ist die ganze Struktur der beiden Körper besonders wichtig, ferner die Proportionen, das zarte, helle, lockige Haar, die Ohrbildung; das Übrige widerspricht nicht, nur daß eben der klägliche Ausdruck des Mundes, das Aufgedunsene der Nase, die kranken Züge um die Augen bei dem genesenen Knaben verschwunden sind. Es ist nicht uninteressant, in betreff dieser Frage die Kinder in Dresden und vor der Restauration anzusehen; namentlich bei der relativ guten Dresdner Kopie, die alle kranken Symptome so sehr gemildert hatte, ist eben dadurch eine Übereinstimmung der Knaben hergestellt, die zu erkennen man in Darmstadt sich erst selbst ein wenig bemühen muß.

Die auffällige Armbewegung des unteren Kindes hatte ich mir, lange bevor ich mich irgend mit der Literatur über diese Frage beschäftigte, in einer bestimmten Art erklärt, die mir selbstverständlich schien und ohne dringliches Nachsinnen eben als selbstverständlich bei der eingehend ruhigen Betrachtung des Bildes gekommen

war. Als das Kind oben bei der heiligen Maria gewesen, da hat es gesegnet, weil die Maria es so wollte, und dort oben bei der Mutter Gottes konnte es diese merkwürdige Sache gleich, obwohl es nicht verstand, um was es sich eigentlich handelte. Nun steht der Kleine unten. Die Bewegung, die er macht, wäre ungefähr ein Segnen, wenn er die Hand umdrehte. Der Junge denkt daran, was er oben getan hatte, und versucht es wieder. »Wie war es noch?« »Gib acht«, sagt der erhobene Finger des rechten Händchens. »So?« »So?« Gleich wird er die Hand umwenden, sicher auch wieder ungeschickt und lächelt selbst als ein rechter Schelm über die sonderbare Angelegenheit.

Diese Erklärung geht ungezwungen aus dem Tatbestand hervor, dem bestimmten, lächelnden Niederblicken auf die Hand, den Bewegungen beider Hände und tut auch der Analogie des linken Armes bei dem oberen und unteren Kinde Genüge, soweit man von einer solchen sprechen darf. Fechner und andere erwähnen die Analogie lebhaft. Holbein war ein köstlicher Kinderdarsteller, und das Motiv, wie es hier aufgefaßt ist, scheint mir nicht unwert des Mannes, der das reizende, naive Knäblein auf der Anbetung in Freiburg geschaffen hat.

Man könnte hiermit die Erörterung schließen, doch es empfiehlt sich, die Frage noch von anderer Seite her zu beleuchten. Bayersdorfer[9]), dessen ruhige Denkschärfe wohl niemand in Zweifel ziehen wird, hat zwar die Tieck-Fechnersche Hypothese auch abgelehnt, aber es ist auffallend, wie anders er dabei verfuhr als Woltmann. Zunächst hielt er offenbar die Idee an sich für durchaus möglich, trotzdem im Altarbild ein analoger Fall nicht nachweisbar ist[10]). Er war nicht der Ansicht, daß Holbein für ein Abweichen von der Tradition, für eine ungewöhnliche Idee, besonderen Erlaubnisscheines bedürfe. Vielleicht sagte er sich, daß des Meisters toter Christus im Sarg und sein Jüngstes Gericht (Totentanz) weit mehr als die Darmstädter Madonna persönliche Gedanken kühn zum Ausdruck bringen. Fechner hat sich gerade durch jenen Einwand von der fehlenden Tradition beirren und auf Abwege führen lassen. Bayersdorfer äußert nur, »wahrscheinlich« sei jene Meinung gegenstandslos, und bezeichnet sie als »sehr geistreich«. Zugleich finden sich einige prinzipiell wichtige Bemerkungen in der Darlegung seines Standpunktes. Allein das Auffinden einer dokumentären Quelle, niemals aber eine Hypothese könne jene Angelegenheit klären, und Deutungsfragen seien gewiß von »sekundärer Wichtigkeit«.

In diesen beiden Sätzen liegt, nach meinem Dafürhalten, eine Überschätzung dokumentärer Quellen und ein Verkennen der Unentbehrlichkeit des »Deutens«

9) Bayersdorfer, A., Der Holbein-Streit. Adolf Bayersdorfers Leben und Schriften. München 1902 p. 131.

10) Woltmann a. a. O. p. 312: »läßt sich durch keine Analogie unterstützen«. Dagegen sei ausdrücklich hervorgehoben, daß Waagens ähnliche Bemerkung: »Die Idee ist, als mit der geheiligten Tradition im Widerspruch, nicht annehmbar« sich auf anderes bezieht, nämlich auf eine Tieck zugeschriebene Meinung, die Madonna habe ihr eigenes Kind unten auf den Boden gestellt, was als unmöglich in dieser Arbeit gänzlich außer Diskussion blieb.

und des ausgezeichneten Wertes, wie er gerade dieser Aufgabe innerhalb der Kunstwissenschaft zukommt. Bayersdorfers Sätze von 1872 sind ein Präludium für gewisse moderne Gesinnungen. Nachzuweisen, inwiefern jener vornehme Kenner unrecht hat, ist eine der jetzigen Zeit gemäße Aufgabe, und es soll zunächst, losgelöst von der besonderen Frage der Darmstädter Madonna, geschehen, die ihm nur Gelegenheit bot, jenen allgemeinen Standpunkt zu betonen. Im Gefolge von solcher Erörterung wird dann meine Arbeit mit verstärktem, deutlicherem Recht ihr eigentliches Ziel wieder ins Auge fassen.

Dokumentäre Quellen können gänzlich nichtig sein. Man denke etwa an Condivi. Die Meinung liegt nahe, daß ein Mann, den Michelagniolo liebte, für die Kenntnis von Buonarrotis Werken eine Quelle ersten Ranges sein müsse, aber da der Meister über den geistigen Gehalt seiner Arbeiten unverbrüchliches Schweigen wahrte, blieb Condivi als Deuter auf sich selbst angewiesen und bietet, trotzdem er während des Verkehrs mit Michelagniolo schrieb, in dieser Beziehung wenig oder nichts oder Falsches. Bei der Erschaffung Adams in der Sixtinischen Kapelle sagt er, Gottvater unterrichte Adam darüber, was er tun und lassen solle. Wie gut, daß wir auf diese Quelle ersten Ranges für jenes Fresko nicht angewiesen sind, und daß unabhängige Männer nach Condivi das Werk selbst treulich prüften! Hermann Grimm freilich behauptete, Condivi habe zu seiner kindlichen Deutung auch ein Recht, aber die Erklärung, die der zeitgenössische Biograph gibt, führt weit fort von des Meisters wirklichem Wollen.

Das beste Dokument über ein Werk ist das wohlerhaltene Werk selbst. Mit dieser Urkunde kann sich keine andere an Wert messen. Es kommt nur darauf an, daß des Meisters Arbeit freilich nicht phantastisch willkürlich, nicht vergewaltigend, sondern mit besonnenem Ernst betrachtet, erlebt und »gedeutet« wird. Geschah dies, dann freilich kann auch ein Dokument Erschautes wertvoll unterstützen, und jede Prüfung der kunstgeschichtlichen Wissenschaft lehrt: Deutende Schilderung der Meisterwerke mit und ohne Hilfe literarischer Dokumente ist für die Kunstgeschichte von primärem Wert!

Was wüßten wir über die Stanzen und die Sixtinische Kapelle, hätten nicht viele vortreffliche Männer unermüdlich und sorgfältig die Werke selbst um ihre geistige Meinung befragt! So ausgezeichnet fein Vasari bisweilen in seinen Beobachtungen war, es ist ein weiter Weg von seinen Bildschilderungen bis zu entsprechenden, modernen Darstellungen etwa bei Passavant, Julius Lange, Justi. Man überzeuge sich, was noch Jacob Burckhardt und Anton Springer zu den Grabgestalten der Medicikapelle geschrieben haben, ehe bemerkt war, daß die Trauer jener Gebilde, auf die wechselnden Tageszeiten bezogen werden muß. Es ist kaum zu viel gesagt, daß Buonarrotis Allegorien, ihrem geistigen Gehalt nach, ohne richtige Deutung, nicht vorhanden waren.

Ein höchst merkwürdiger, unerledigter Fall findet sich noch heute bei Albrecht

Dürer. Das Blatt mit dem Säulenengel in der Apokalypse ist eines der wenigen, erhabenen Werke, die Dürer geschaffen hat, ist eines der wenigen, erhabenen Werke, die es in der gesamten Kunst gibt. Aber in den Dürer-Biographien liest man Seltsames über jenen Holzschnitt, und nirgends läßt sich vielleicht klarer nachweisen, daß ein unzureichend gedeutetes Werk das Bild des Meisters beeinträchtigt, unter Umständen, wie in diesem Falle, dem Künstler und dem Menschen zur Charakteristik Wesentliches entzieht.

Thausing und Wölfflin gehen kurz über das Blatt hinweg, wissen von keinem geistigen Zusammenhang dieser Konzeption mit gewissen Aussprüchen von Dürer und mit der »Melancholie«. Beide Forscher sind der Ansicht, Dürer sei hier an der Aufgabe gescheitert. Thausing [11]): »Dürer ringt vergeblich mit dem ungefügen Stoffe.« »Nur aus den Forderungen einer naiven Tradition, einer gläubigen und bibelfesten Zeit findet das Ganze seine Erklärung.« Wölfflin [12]): »Dürer ringt mit dem Unmöglichen.« ... »er hat das Monströse des Themas doch nicht überwinden können.«

Was würde Dürer zu solchen Äußerungen über ein Heiligtum seiner Liebe, über eine der kühnsten Taten seines Genius sagen? Der Engel Gottes fordert, Johannes möge das Buch verschlingen, und als der Prophet dem Gebot gefolgt, vermag er »abermal zu weissagen den Völkern, und Heiden, und Sprachen und vielen Königen«. Johannes-Dürer erkennt, jenes Gebot des Engels gilt auch ihm. Der Jüngling hat bereits in sich getragen, was der Mann so tiefernst ausgesprochen. »Ein ungelehrter Mensch gleicht einem ungeschliffenen Spiegel.« »Alle begehrenden und wirkenden Kräfte des Gemütes können eines jeglichen Dinges, wie nützlich und lustbar das immer erscheinen mag, von täglicher Übung, vielem und überflüssigem Gebrauche befriedigt, erfüllt und zuletzt verdrießlich werden, allein die Begierde, viel zu wissen (die da einem jeglichen von Natur eingepflanzt ist), die ist gegen solche Ersättigung gefeit [13]) und aller Verdrießlichkeit ganz und gar nicht unterworfen.« Die Begierde, viel zu wissen, ist gegen Ersättigung gefeit! So sprach, so dachte Dürer. Weil dies in ihm war, deshalb ergriff ihn jene biblische Symbolisierung des Hungers nach Wissen so gewaltig, deshalb gab er hier ein Höchstes.

Aber wie soll man beweisen, denen, die es verkennen, daß Dürer im Blatte vom Säulenengel nichts schuldig bleibt? Man kann nur sagen, was man erblickt: einen Engel von düsterer Gewaltigkeit der Gesichtszüge und die tiefe Idee, daß der Gottesbote nicht auf Johannes schaut, sondern in unendliche Ferne, Arm und Hand hat er schwörend erhoben, und die Gebärde wirkt, nach meinem Dafürhalten, erhaben, obwohl der Arm nur durch Wolken sich ankündigt! Und endlich der Dämon im

[11]) Thausing, Dürer. 1884. I. 259.

[12]) Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. 2. Aufl., 1908, p. 55 f. Thausing a. a. O. II, p. 302.

[13]) A. v. Zahn, Die Dürer-Handschriften des Britischen Museums. Jahrb. f. Kunstwissenschaft. Leipzig. 1. Bd., p. 10.

Antlitz des Johannes! Gewiß, der Prophet verschlingt ein Buch, aber wer mit Dürers Lebhaftigkeit das sinnvolle, orientalische Symbol auffaßt, dem bleibt weder das Thema noch die Ausführung monströs. Ich sehe den Dämon leidenschaftlichen Dranges in Johannis' Antlitz. Schön scheint mir auch, wie trotz der tiefen Erregung des Gesichtes, namentlich Johannis' linke Hand in so feiner Art das Buch ergreift, man merkt gar wohl, daß die Hand Edles faßt! Dem Wissensdurst der Menschheit, als einem göttlichen Gebot, von Ewigkeit zu Ewigkeit, ist jenes Dürer-Blatt gewidmet.

Spricht schon die Gewalt der Konzeption dafür, daß der Sinn des Werkes Dürer menschlich besonders nahestand, können fernerhin die angeführten Äußerungen des Meisters dies beglaubigen, so tritt außerdem ein zweites Hauptwerk, die Melancholie, ergänzend hinzu. Die Trauergestalt verschlingt kein Buch, geschlossen aber liegt ein Buch der Untätigen im Schoß. Der jugendiche Geist hatte im Kunstwerk den Dämon des Wissensdurstes gefeiert, der reife Mann verleugnet zwar keineswegs dieselbe Gesinnung, doch er bekennt zugleich als Mensch und als Künstler: »... die Finsternis steckt also hart in uns, daß auch unser Nachtappen fehlt« [14]).

Mehr als ein so kurzer Hinweis auf den Holzschnitt der Apokalypse kann an dieser Stelle nicht gegeben werden, wenngleich damit selbstverständlich weder dem Werk an sich noch seinen Beziehungen zu Dürer und zu jener Epoche irgend Genüge geschehen, geschweige denn erörtert wäre, was dieses Blatt für eine Nation bedeutet, in der die Erzählung vom Faust entstand und durch Goethe verklärt wurde.

Die Kindesfrage der Darmstädter Madonna kann man keine Frage ersten Ranges nennen, wie die Deutungs- und Wertfrage von Dürers Säulenengel, immerhin, um etwas Gewichtiges handelt es sich auch in diesem Fall, schon deshalb, weil die Erörterung sich auf Holbeins edelstes, religiöses Bild bezieht. Woltmanns Satz, die Idee, von der wir sprechen, sei eine »notorisch moderne Erfindung«, beweist auch hier nichts gegen sie, nur wäre »Findung« besser gesagt. Es beruht nun einmal ein erheblicher Teil alles Feinen und Tiefen, was wir über die alten Kunstwerke wissen, auf »notorisch moderner Findung«, und Woltmann selbst hatte manchen Beitrag aus reiner Beobachtung gegeben. Das schwerkranke Aussehen des sogenannten Christkindes ist vorhanden. Stellen wir also fest: der Kunsthistoriker kann auf seinem Gebiet genau so ernstlich und sicher beobachten, wie ein Naturforscher in dem seinen. Das kranke Kind, keine Annahme, ist vielmehr ein unanfechtbarer Befund. Zwingt nun dieser Befund zu weiteren Folgerungen? Die Malerei ist begrifflich nicht von der gleichen, sicheren Deutlichkeit wie die Poesie. Entweder man muß in dem vorliegenden Bildzusammenhang ein unmächtiges, müdes Christkind annehmen, die Ähnlichkeit der beiden, kleinen Knaben unerklärt lassen und als zufällig hinstellen, die so bestimmte Gebärde des unteren Kindes nicht deutbar

[14]) A. v. Zahn, Dürers Kunstlehre. Leipzig 1866, p. 87 f.

nennen und sie nur in allgemeinster Weise für ein kindliches Spielen nehmen, oder aber man entschließt sich, die schlichte, alte, neue Hypothese anzuerkennen, die dem offenbaren Befund in jeder Weise Genüge tut und deren einstige Widerlegung als hinfällig nunmehr erwiesen ist. Das Gesamtgefühl wird durch das kranke Kind an Stelle von Jesus nicht beeinträchtigt, im Gegenteil, die innere Wahrheit ist ungetrübt nur auf diese Weise herzustellen, die Innigkeit des Bildes wird eher noch erhöht, und gar wohltuend klingt das Motiv des unteren Knaben heiter und leise in den tiefen Ernst des Werkes hinein. Ich erlaube mir zu sagen, wie die Dinge nun einmal liegen, ist es auch eine Hypothese, daß auf der Darmstädter Madonna das Christuskind dargestellt sei, und die Tieck-Fechnersche Annahme, in dem Umfang, wie sie hier vertreten wurde, hat eine größere Wahrscheinlichkeit für sich, eine Wahrscheinlichkeit, die an Gewißheit grenzt und keines anderen Dokumentes bedarf, als der Meister selbst in seinem Werk uns übergeben hat.

NEUE LITERATUR ÜBER DEN DEUTSCHEN BAROCK (1911—1914).

VON

HANS TIETZE.

Die Bewertung des deutschen Barock — der hier im weitesten, die Entwicklung bis zum Einsetzen des Klassizismus einschließenden Sinn verstanden sei — ist im Begriff, eine radikale Wandlung durchzumachen. Vor wenigen Jahren noch war dieser Stil geringgeschätzt wie keiner; vom Standpunkte der deutschen Kultur wie von dem der allgemeinen Kunstentwicklung schien er gleichermaßen verdammenswert. War er doch der künstlerische Ausdruck eines Deutschland in seiner tiefsten Erniedrigung, die Formenwelt einer Nation, deren Lebensgrundlagen bis ins Mark getroffen schienen; daher jeglichen selbständigen Wertes bar, eine täppisch ungelenke Nachahmung italienischer Bravour oder französischer Galanterie, undeutsch in Entstehung und Weiterentwicklung. Die ästhetischen Anschuldigungen lauteten nicht minder scharf; das schöne Gleichmaß der Renaissance ist im Barock grelleren Wirkungen aufgeopfert, die Harmonie jener Kunstblüte blendenden Effekten und hohlem Prunk gewichen; und die leidenschaftliche Kraft, die in diesen mißachteten Formen nach Ausdruck rang, galt als leeres Pathos und theatralisches Gebahren. Während einzelne mit kleinen Mitteln in dieses ziemlich allgemeine Vorurteil Bresche zu legen suchten, den und jenen Künstler aus der Generalverdammung zu retten trachteten und sich bemühten zu zeigen, daß der Barock doch auch seine guten und lobenswerten Seiten gehabt habe, ist — beinahe über Nacht — eine Strömung herein-

gebrochen, die sich mit solchen halben Maßregeln nicht begnügt, sondern auf eine Apotheose des deutschen Barock hintreibt. Der gleiche Tatbestand wird nun gerade umgekehrt gewertet; der welsche Tand von gestern gilt heute als besonders starker Ausdruck eines spezifisch deutschen Kunstbedürfnisses; die strotzenden Formen sind nicht mehr schwülstig, sondern kraftvoll, und in der bombastischen Leere wird man des Bedürfnisses nach Stärke des innerlichen Erlebens gewahr. Über die kurze Spanne künstlerischer Fremdländerei, über eine rein formalistische deutsche Renaissance, die die Wurzeln des nationalen Lebens niemals berührte, reicht der Barock der Spätgotik die Hand; er ist ihr echter Sohn und Fortsetzer, mit ihr zusammen der gültigste Ausdruck deutschen Formwillens.

Wie viel Übertreibung in dieser Absonderung des deutschen Anteils an der Spätgotik enthalten ist, braucht hier nicht erörtert zu werden (s. meine Besprechung von K. Gerstenberg, Deutsche Sondergotik, in Kunstgeschichtliche Anzeigen 1913, Heft 3); hier sei bloß erwogen, wieweit diese neue Einschätzung des deutschen Barock berechtigt ist, wie weit namentlich die einsetzende Betonung des nationalen Elements in ihm eine Vertiefung der Forschung und eine Bereicherung des allgemeinen Kunstempfindens bedeutet. Denn hier handelt es sich um eine Frage von mehr als akademischer Bedeutung. Wenn eine Periode von derartig quellender Produktivität von dem Makel würdeloser Nachahmung fremden Wesens befreit und diese ganze Fülle von Kunst, die uns in Deutschland auf Schritt und Tritt begegnet, dem nationalen Selbstbewußtsein und Stolz wiedererobert wird, so ist dies eine Bereicherung der Allgemeinheit, die hoch eingeschätzt zu werden verdient. Deshalb scheint mir die Einleitung, die Wilhelm Pinder zu dem populären Blaubuch »Deutscher Barock« (Karl Robert Langewiesche, Düsseldorf 1913) geschrieben hat, eine Leistung von hoher kultureller Bedeutung zu sein; das Deutsche des Stils wird uns hier nicht als ein Rest nach Abzug der ausländischen Elemente gezeigt, sondern mit hinreichender Beredsamkeit wird uns erwiesen, wie das nach furchtbarer Erschlaffung neu erwachende nationale Leben seinen ersten starken Ausdruck in dieser Kunst gefunden hat. Pinder lehrt uns den Barock noch mehr in seiner Wirkung als in seinem Wesen als deutsch erkennen.

Dieser These wird jeder beipflichten, der die kulturelle Entwicklung des 18. Jahrhunderts in Deutschland kennt. Das nationale Selbstbewußtsein ist langsam aus der Besinnung der einzelnen Gruppen und Individuen auf den eigenen Wert herausgewachsen; für diese Selbstschätzung waren Leistungen die Voraussetzung, und wo volle und bedeutende Werte geschaffen wurden, dienten sie so in letzter Linie dem nationalen Gesundungsprozeß. Lange ehe mit Sprache und Schrifttum das eigentliche Organ dieser Einigung geschaffen wurde, hat die bildende Kunst — genauer gesagt die Baukunst mit all ihrer Einflußsphäre — durch ihre großen Taten den fast zweihundert Jahre währenden Prozeß eingeleitet; ihre Blüte fällt dem Wesen des überindividuellen architektonischen Schaffens entsprechend — wie Pinder mit

glücklichem Hinweis auf die parallelen Vorgänge in der Musik zeigt — in die Rekonvaleszentenjahre des deutschen Volkstums. Stellt man auf diese Weise die künstlerischen Vorgänge in den weiteren Rahmen der gesamten Entwicklung, so gewinnt die ungeheure Rezeptivität dieses Stilabschnitts einen neuen Sinn; wir staunen über die Fülle von fremden Anregungen, die der deutsche Barock von allen Seiten entgegennahm, bewundern die Kraft, die all dieses fremde Gut zu Eigenbesitz und organischer Einheit machte, und schätzen diese ganze Schulung an italienischen und französischen Vorbildern nicht unfreundlicher ein, als wir die Bemühungen der literarischen Kritik des 17. und 18. Jahrhunderts bewerten, das deutsche Schrifttum an englischen und französischen Mustern zu schulen. Der großen Tat der deutschen Klassiker, aus allem, was die Weltliteratur seit den Tagen der Griechen bot, eine ebenbürtige und originale deutsche Literatur zu schaffen, geht eine in Arbeitsweise und Erfolg ähnliche Leistung der Baukunst voraus.

Ist so dieser Barockstil deutsch, weil sich an seiner stolzen und soliden Kraft ein Stück des nationalen Gedankens entwickelte, so folgert daraus doch nicht, daß sich dieses Deutsche auch in seinen Stilelementen und Formqualitäten erweisen läßt, und daß wir in ihm eine besonders eindringliche Verkörperung des nordischen Kunstbedürfnisses — im Gegensatz zum Klassisch-Italienischen — erblicken dürfen. Daß man den Barock gegenwärtig durch Einspannung in eine Antithese »nordisch« »italienisch« oder »gotisch« »klassisch« zu interpretieren sucht, darf uns nicht wundernehmen; die Reduzierung kunstgeschichtlicher Elementarvorgänge auf derartige gegensätzliche Kräftepaare ist die letzte Mode unserer Wissenschaft. Aber es ist gerade beim Barock fraglich, ob man mit diesem so einfachen Universalinstrument sehr tief zu graben vermag; denn in diesem reichhaltigen Stilkomplex begegnen uns gar verschiedene Gegensätzlichkeiten.

Eine solche Gegensätzlichkeit steht gleich am Anfang des werdenden Stils. Überall in Deutschland wächst die früheste Phase des Barock gleichermaßen aus handwerklicher Übung und theoretischen Bemühungen heraus; ehrsame Meister, die eine tüchtige, nie ganz gebrochene Tradition geerbt haben und mathematisch geschulte Baudilettanten, Ingenieure und Militärs verschiedener Art bereiten den großen Meistern der nächsten Generation den Boden; der deutsche Barock wurzelt in einer Baukunst »von unten« und einer Baukunst »von oben«. Diese erste Doppelwurzel deckt sich nicht ohne weiteres mit jenem Kontrast zwischen Individualismus und Tradition, den Geymüller als fortlaufende Gegensätzlichkeit von Barock und Klassizismus zu charakterisieren pflegte: bald sind es die Praktiker, die die künstlerischen Rechte des einzelnen gegenüber der gleichmacherischen akademischen Theorie verteidigen, bald sind es die Theoretiker, die über alle Skrupeln der zünftlerischen Bautradition hinweg die ausschweifendsten Ideen reifen lassen. Aus der nationalen Verschiedenheit lassen sich diese Gegensätze gleichfalls nicht erklären: bisweilen sind die Wälschen die Handwerker und die deutschen Bauherren treiben Architektur vom grünen Tisch, bisweilen ist es

umgekehrt, ein italienischer Theoretiker hat sich mit der nachhängenden gotischen Zunfttradition auseinanderzusetzen. Noch weniger als in diesen verhältnismäßig einfachen Fragen des Baubetriebs hilft aber jene Nationalitätenformel, wenn an die eigentlichen Elemente des Stils herangetreten wird; man sagt, das Deutsche sei die Formlosigkeit, das Italienische die Form, oder man spitzt den Gegensatz auf Ausdruck und Form zu. Abgesehen von den prinzipiellen Schwierigkeiten — daß Kunst Ausdruck ist, soweit er Form wird, und daß sich diese beiden Hälften überhaupt nicht so säuberlich auseinanderschneiden lassen — haben wir hier wirklich brauchbare Untersuchungsmittel für den deutschen Barock? Dessen ganze Entwicklung macht nicht nur einen Weg von der Form, worunter wir alles Klassische und Italienische verstehen wollen, hinweg zur Formlosigkeit, sondern — man muß beinahe sagen gleichzeitig — auch zu einer immer strengeren rationalen Form hin; daß sie in den Klassizismus ausmündet, ist nicht nur äußerliche Einwirkung, sondern auch innerlich begründet. Es gibt keinen Augenblick, in dem sich der deutsche Barock als künstlerisches Gebilde von der allgemeinen Entwicklung losschälen ließe, in dem man seine Probleme prinzipiell von denen abtrennen könnte, die in Frankreich oder Italien bearbeitet wurden. Was bei Isolierung des Blicks allzuleicht zu einem spezifisch deutschen, antiklassischen wird, scheint auch eine andere Erklärung finden zu können; auch im Barock Italiens und Frankreichs ringt Ausdruck und Form, Individuum und Tradition, Barockempfinden und klassisches Bedürfnis. Bezeugt Perraults und Berninis heroisches Duell um die Louvrefassade, die Gegnerschaft Borrominis und Berninis in Rom selbst, daß diese Zwiespältigkeit allem Barock zugrunde liegt, so werden wir sie im speziellen Fall nicht als Gegensatz von deutsch und romanisch ansehen dürfen oder aber uns bequemen müssen, diese antiklassischen Elemente, auch wo sie uns im Süden begegnen, als nordische anzusehen. Eine solche Auffassung wird auf die heimliche Gotik bei Perrault, auf das unverkennbar Nordische bei den oberitalienischen Muratori hinweisen können, aus deren Kreis Borromini herkommt; sie wird das unwiderstehliche Einströmen des Italienischen ins deutsche Barock damit erklären, daß jenes vom Nordischen so durchtränkt war, daß beide einst scharf getrennten Gebiete einander wechselseitig zu einer neuen Einheit durchdrangen. So angesehen, erscheint die Frage in eine ganz andere Perspektive gerückt. Dann hat auch die deutsche Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts an dem Schicksal aller Kunst seit der Renaissance teil; das Erbe der Antike und die gewaltige Neuschöpfung der nordischen Barbarenkraft sind die beiden Wurzeln aller späteren Kunst. In ihren Wirkungen immer weiterlebend, schieben sie sich in immer komplizierteren Schichten über- und durcheinander, verkreuzen sich in ihren Söhnen und Bastarden zu immer unentwirrbarerer Mischung, bis es keine Kunst gibt, die nicht irgendwie an jenem Kräftepaar teil hätte, hinter dessen Formulierung als nordisch-klassisch die grundliegende Urzwiespältigkeit jeglicher Kunst sich verbirgt. So kann es sich bei den landschaftlichen Dialekten des Barock nur um graduelle Verschiedenheiten handeln, um ein stärkeres Vor-

tönen einzelner Elemente, nicht aber um eine grundsätzliche Scheidung von den andern Erscheinungsarten desselben Stils. Auch der Teil des Barock, der uns hier beschäftigt, ist als kunstgeschichtliches Arbeitsmaterial in dieser Weise zu beurteilen. Er ist deutsch, weil er ein großes und bedeutsames Stück im Ganzen der nationalen Entwicklung einnimmt, und bleibt deutsch, solange wir ihn als einen wertvollen Besitz unserer geschichtlichen Vergangenheit zu schätzen und ihn so aus der Historie ins Leben herüberzuretten vermögen; aber er ist gleichzeitig ein unabtrennbarer Teil der europäischen Nachrenaissanceentwicklung, nur in stetem Zusammenhang mit den benachbarten Vorgängen erfaßbar und erforschbar.

Die Arbeit, diese Zusammenhänge festzustellen, wird gegenwärtig an verschiedenen Stellen mit aufopfernder Mühe geleistet. Wenn die lokalen Sonderentwicklungen des Barock als Teile eines sehr komplexen Ganzen erkannt werden, so kommt man mit einem abstrakten italienischen oder französischen Einfluß oder Einschlag nicht aus. Die Auseinandersetzung mit diesen Strömungen ist unendlich verwickelt, eigentlich in jedem einzelnen Fall andersartig, und daher ist es natürlich, daß die Erforschung der deutschen Barockarchitektur sich fast ausschließlich monographisch betätigt. Mit Ausnahme der bereits erwähnten Einleitung von Wilhelm Pinder, einer glänzenden Skizze, die mit geistvoller Intuition die Kernpunkte der Frage trifft und über die einbekannte Vorläufigkeit der Einzelresultate hinweg ein Bild von höchster Lebendigkeit und Eindringlicheit schafft, mit dieser Ausnahme — H. Popps ganz anspruchsloser Text zu dem Bande der Bauformen-Bibliothek: Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz (Stuttgart, Hoffmann 1913) ist wohl kaum zu nennen — sind fast alle Arbeiten bestrebt, die Kenntnis eines einzelnen Künstlers nach allen Seiten zu vertiefen; einer späteren Zeit wird überlassen, daraus lokale Gruppen, endlich auch eine Stilentwicklung des deutschen Barock überhaupt festzustellen. Eine solche Einzelarbeit ist um so nötiger, als sich die Überlieferung für diese verhältnismäßig wenig zurückliegenden Zeiten merkwürdig unzuverlässig erwiesen hat; scheinbar unantastbare Zuschreibungen entpuppten sich als gänzlich unbegründet, neue Künstler tauchten auf, die die eigentlich maßgebenden Persönlichkeiten dieser Kunst zu sein beanspruchten, und nach den überraschenden Funden Lohmeyers, Hirschs, Paukers schien einen Augenblick eine Umwertung aller persönlichen Werte für den deutschen Barock unvermeidlich (vgl. meine Besprechung über »Neue Barockliteratur« in Kunstgeschichtliche Anzeigen 1910, S. 10 ff., und die Oskar Pollaks von Hirschs Bruchsaler Schloß und Lohmeyers Stengel, daselbst S. 91). Indessen hat sich die erste Verwirrung etwas geklärt, auch hier wird sich — wie dies bei einer ähnlichen Revolution in der Beurteilung der französischen Renaissancearchitektur vor ein paar Jahrzehnten der Fall war — mancher alte Ruhm den neuen Einsprüchen gegenüber behaupten können; aber jedenfalls ist noch sehr viel Arbeit zu leisten,

che das Werk der leitenden Meister völlig sicher steht und die stilistische Untersuchung eine zuverlässige Grundlage erhält.

Die besten Erfolge hat die Forschung bisher in Bayern erzielt. Durch die Arbeiten von R. A. L. Paulus (Der Baumeister Henrico Zuccalli am kurbayerischen Hofe zu München, Straßburg, Heitz 1912), Max Hauttmann (Der kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner, daselbst 1913) und Thomas Muchall-Viebrook (Dominikus Zimmermann, Leipzig, Hiersemann 1912) sind drei charakteristische Architektenphysiognomien klar und sicher umrissen worden. Die Werke werden kritisch gesichtet, zum Teil reiches urkundliches Material herangebracht und die Linien der Stilentwicklung — wenigstens in der Arbeit über Effner — mit weitem und klarem Blick gezogen. Die drei untersuchten Meister sind sehr verschiedenartig. Zuccalli und Effner sind die Hofkünstler, die ihre Stellung in Berührung mit dem Zug der großen Kunst bringt, Zimmermann der Vertreter einer handwerklichen, abseits blühenden Bauübung; jene beiden repräsentieren die Tendenzen zweier aufeinander folgenden Generationen, Zuccalli ist der Italist, Effner der Franzose. Aber wieviel lebendiger ist das Bild, das wir durch diese neuen Bücher erhalten, als dieses starre Schema der allgemeinen Entwicklung. Besonders bei Effner wird dies deutlich, der durch die äußeren Verhältnisse in unmittelbar französische Schulung gebracht, eine Rückbildung im Sinne des Italienischen durchmacht, also eine Entwicklung, die einigermaßen der allgemeinen gegenläufig erscheint. Diese Bewegung mit ihrem Streben nach Einfachheit und Durchsichtigkeit verbindet sich bei Zimmermann, dem Vertreter des ländlichen bayrischen Rokoko, mit einer fortlebenden handwerklichen Säuberlichkeit und Heiterkeit, so daß seine Kirchen gleichzeitig zurückgeblieben und fortgeschritten heißen können; in diesen schlichteren Motiven scheint sich der Weg, den die allgemeine Entwicklung zurücklegt, zu verkürzen. Wieder anders verknüpfen sich die Elemente bei Joh. Mich. Fischer, dem Adolf Feulner eine kleine interessante Sonderuntersuchung gewidmet hat (J. M. Fischers Risse für die Klosterkirche in Ottobeuren im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1913, 46); seine frugale Behandlung des Außenbaus bei verblüffendem Reichtum der Innengestaltung ist eine selbständige Umformung der italienischen Stilprinzipien, in denen Fischers Stil ursprünglich unverkennbar wurzelt.

Dieser bayrische Barock, der im Kunstgewerbe und in den bildenden Künsten eine erhebliche Expansionskraft bewiesen hat, hat in der Baukunst weniger ins Weite gewirkt; diese scheint, durch einen prunkliebenden Hof und eine sehr reiche klösterliche Bautätigkeit mächtig gefördert, als eine ziemlich geschlossene, mit andern deutschen Landschaften nur lose verbundene Einheit. Anders verhält es sich mit dem rheinfränkischen Gebiet, das seine Bedeutung, seine Wirkung nach allen Seiten, die Kompliziertheit seines kollektiven Baubetriebs seit einigen Jahren zur Crux der deutschen Barockforschung machen. (Einen sehr lehrreichen und merkwürdigen

Fall dieser eigentümlichen kollektiven Arbeitsweise, die das endgültige Ergebnis aus heterogenen Kräften und Ideen herausdestilliert, hat Emil Gutmanns Untersuchung, Das großherzogliche Schloß zu Karlsruhe, Heidelberg 1911, Beiheft 5 der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, in sorgfältiger Weise aufgehellt.) In diesen Schönbornschen Landen, die ein wenig den Schlüssel zum Westen wie zum Osten bilden, ist man zuerst auf die Brüchigkeit der Überlieferung aufmerksam geworden; hier versucht man daher jetzt mit besonderer Vorsicht ein neues, festes Fundament zu legen. Zwei gediegene Quellenpublikationen befassen sich mit dem vielleicht größten, sicher dem mysteriösesten der Barockarchitekten (Die Briefe Balthasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise. Mitgeteilt von Karl Lohmeyer, Düsseldorf, L. Schwann 1911; Fritz Hirsch, Das sogenannte Skizzenbuch Balthasar Neumanns; Beiheft 8 der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Heidelberg, Winter 1912). Trotzdem sind wir noch weit entfernt, über den Umfang von Balthasar Neumanns Schaffen wirklich im klaren zu sein, und selbst das Spezifische seiner Begabung ist noch undeutlich, da Hirsch mit guten Gründen seine Tätigkeit als Dekorateur sehr wesentlich reduziert hat. In diesem halbdunkeln Gebiet sind aber so viele tüchtige Kräfte an der Arbeit, daß wir bald eine Lösung dieser Kernfrage des deutschen Barock erhoffen dürfen. Diese Lösung wird das Verhältnis zu den großen österreichischen Architekturen, zu deren Kenntnis gegenwärtig fast nur halbgesichtetes Material vorliegt, ins Reine bringen, den direkten Anteil Frankreichs ausmessen, die Arbeit der einzelnen Meister sondern und endlich die große und weitreichende Ausstrahlung dieser lebensstrotzenden Kunst abschätzen müssen. Ein umfangreiches Programm, dessen letzter Teil allein in den beiden Monographien Lohmeyers über Stengel und Seiz bereits weit gefördert ist (Karl Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel usw., 11. Heft der Mitteilungen des Historischen Vereins für die Saargegend, Heidelberg, Winter 1911, und derselbe, Johannes Seiz, Kurtrierischer Hofarchitekt usw., 1. Band der Heidelberger Kunstgeschichtlichen Abhandlungen, Heidelberg, Winter 1914). Stengel geht von Welsch, Seiz von Neumann aus; beide sind Nachläufer der großen Generation, in ihrer Epigonenlaufbahn aber sehr verschieden. Stengel ist der Biegsamere, der die vielen leisen Schwankungen der allgemeinen Stilentwicklung bis zu seinem Ende mitmacht, Seiz der zähe Verteidiger einer üppigheiter quellenden Dekorationskunst, in dessen Leben der vergebliche Kampf gegen den eindringenden Klassizismus eine beinahe tragische Note bringt. Beide setzen sich in charakteristischer Weise mit der neuen Kunst auseinander; Biegen oder Brechen war die Frage, vor die sich der deutsche Barock um 1760 in seiner ganzen Front gestellt sah.

Innerhalb des deutschen Barock ist die Architektur nicht nur durch die unmittelbar eigenen stolzen Leistungen die führende Kunst, sondern noch deutlicher durch die Überlegenheit, wie sie die besten Kräfte der Malerei und Skulptur an sich reißt; in

dekorativen, dem architektonischen Wollen eng verbundenen Leistungen haben beide ihr Bestes gegeben. Es ist fraglich, ob die Darmstädter Ausstellung an dieser Beurteilung wesentliches hätte ändern können; sie hatte einerseits den Nachteil, nicht — wie das seinerzeit bei der Jahrhundertausstellung in Berlin der Fall gewesen war — das Endergebnis jahrelanger liebevoller Bemühungen zu sein, sondern umgekehrt erst die Erschließung des heute noch ungesichteten und tatsächlich unübersehbahren Materials anbahnen zu sollen; sie lief anderseits Gefahr, das, was die deutsche Kunst dieser Zeit reich und eigentümlich macht, prinzipiell fast völlig ausschließen zu müssen und die Rehabilitierung des nationalen Barock von einer Seite zu versuchen, in der mit den Leistungen des Auslandes sie nun einmal nicht konkurrieren kann. Das Bedenkliche einer solchen Aufbauschung und verzerrenden Isolierung kleiner Werte läßt sich schon jetzt in der halb zufälligen Literatur beobachten, die einzelnen Malern und Bildhauern dieses Abschnitts zuteil geworden ist. Nur wenige dieser Monographen begnügen sich, das Rohmaterial — teils an urkundlichen Nachrichten, teils an Arbeiten des betreffenden Künstlers — zusammenzutragen, wie es das Bilderwerk von Anton Mayr, Die Werke des Plastikers Josef Thaddäus Stammel (Wien, Schroll 1912), Moritz Stübels mit reichem archivalischen Material ausgestattetes Buch, Der Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele und seine sächsischen Prospekte (Schriften der königl. sächsischen Kommission für Geschichte 21, Leipzig 1914) oder die auf eigene Kritik völlig verzichtenden Permoser-Studien von Hans Beschorner tun (Dresden 1913; auch im Neuen Archiv für sächsische Geschichte XXXIII und XXXIV), die alle eine kunsthistorische Bearbeitung ihrer interessanten Themen erfolgreich vorbereiten; die anregende Wirkung der letztgenannten Arbeit zeigt sich z. B. in Permoser-Studien, die E. Tietze-Conrat im Kunsthistorischen Jahrbuch der Zentralkommission 1914 veröffentlicht und in der Publikation der schönen Figuren in Bautzen, die Wolfgang Roch gegeben hat (Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen 1913, S. 75 und Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914, Heft 7). Viel häufiger wird versucht, sogleich allgemeine Schlüsse zu ziehen, die dürftigen Themen zu stattlichen Monographien breitzuschlagen und den engen Rahmen einer ehrsamen Durchschnittskünstlerschaft durch künstliches Hineinstopfen großer Gesichtspunkte gewaltig zu erweitern; so entstehen Bücher, deren Gehalt knapp für ein Feuilleton gereicht hätte, z. B. Richard Paulus, Der Bildnismaler George de Marées, München, Hertz 1913, oder Alfred Gold, Johann C. Wilck, Berlin, Cassirer 1912. Oder aber es findet, wo dieser journalistische Phrasenzauber glücklich fehlt, ein arges Verkennen der Proportionen statt, und es werden Handwerker mit einer umständlichen Gründlichkeit behandelt, die bei einer gewissen, viel verspotteten Art von Goethephilologie in die Schule gegangen zu sein scheint (z. B. Rudolf Bangel, Joh. Georg Trautmann und seine Zeitgenossen, Straßburg, Heitz 1914). Endlich gibt es noch Bücher, die weder ein-

seitig durch Akribie noch durch Prolixität ausgezeichnet sind oder vielmehr beide Eigenschaften seltsam verquicken, wie z. B. Dietrich Maul, Michael Wollmann (Straßburg Heitz 1914), dessen rührende Hilflosigkeit die erheiternde Wirkung des köstlichen Stils nicht zu unterbinden vermag. Daß die in so vielen Büchern angewandte redliche Mühe so fruchtlos verwendet ist und sich unter ihnen allen kaum eines über rein lokales Interesse und Dissertationsbedürfnis erhebt, ist wohl nicht ganz die Schuld der Autoren; es scheint mir zum Teil an den Stoffen zu liegen. Selbst bei Büchern, deren Fragestellung wissenschaftlich interessanter ist — z. B. Ernst Steinmann und Hans Witte, Georg David Matthieu, Leipzig, Klinkhardt und Biermann 1911 —, kommt man über ein gewisses Mißverhältnis zwischen der künstlerischen Qualität und dem kunsthistorischen Wert einerseits und dem Anspruch, der erhoben wird, anderseits schwer hinaus; es handelt sich bei solchen Erscheinungen doch um kaum mehr als um Reflexe fremder Kunst, um Dinge, die nur locker im Organismus der gleichzeitigen deutschen Kunst stecken. Daß dieses Unorganische vor allem ein Grundzug der ganzen norddeutschen, an keine dekorativen Aufgaben angerankten Malerei ist, hat Hermann Bahlmann in seiner verständigen und anspruchslosen Monographie über Johann Heinrich Tischbein (Straßburg, Heitz 1911) gut gekannt und gezeigt; die disparaten Elemente erhalten nur in der handwerklichen, ganz ausnahmsweise einen glänzenderen Wurf wagenden Tüchtigkeit des einzelnen Malers ihre Verknüpfung. Wie ganz anders ist der Eindruck, wo architektonisch-dekorative Forderungen die malerischen Leistungen bestimmen und beherrschen; wie anders wirkt ein Künstler wie Christian Wink, dem Adolf Feulner eine gute und reichhaltige Monographie, zu der übrigens indessen neues interessantes Material aufgetaucht ist, gewidmet hat (München, Histor. Verein von Oberbayern, 1912); wie kräftig und sicher steht er im Kreise der Mitstrebenden und zeugt für eine künstlerische Tradition, in der italienische Anregungen zu einem Stück Volksgut geworden sind.

Von diesem Gesichtspunkt ist es charakteristisch, daß die einzige Arbeit dieses Gebiets, die über monographisch-biographische Interessen hinaus ein Stück Entwicklung zusammenfassend behandeln möchte, gleichfalls der dekorativen Malerei gewidmet ist, nämlich, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol (Straßburg, Heitz 1912) von Heinrich Hammer. Doch scheint es fraglich, ob die Resultate dieses Buches der mühsamen und gewissenhaften Arbeit entsprechen, die darauf verwendet ist. Das Gebiet, in dem Hammer den Wandlungen der barocken Deckenmalerei nachgeht, ist weder einheitlich noch geschlossen und selbständig; Nord- und Südtirol sind in ihren kulturellen Bedingungen wesentlich verschieden, alle wesentlichen Anregungen kommen von außen — von Italien und Bayern —, während umgekehrt das Land viele seiner besten Kräfte ans Ausland abgibt, und das Bild, das der Verfasser in aufopfernder Kleinarbeit verfertigt, ist nicht das einer irgendwie folgerichtigen und zusammenhängenden Entwicklung,

sondern das der allgemeinen Entwicklung an dem halb zufällig in Tirol vorhandenen Material. Dazu kommt ein übertriebener Gerechtigkeitssinn, der handwerklichen Malern von rein örtlicher Bedeutung die ganze Fülle kritischer Sorgfalt nicht vorenthalten möchte, und so schwindet das allgemeine Ergebnis in einer schwer bezwingbaren Fülle von Notizen zur lokalen Kunstgeschichte. Dieses nur halbe Gelingen des Buches ist um so bedauerlicher, als der Verfasser sich seinerzeit in seiner Monographie über Josef Schöpf zur einfachen und großzügigen Schilderung eines allgemeinen Stilvorgangs wohl befähigt erwies und auch in diesem neuen Buch, wo er z. B. Ilgs Märchen von Fischer von Erlachs Jugendentwicklung über den Haufen wirft, und an anderen Stellen zeigt, daß ihn nur allzu große Bescheidenheit bei den Schor und Waldmann so endlos lang verweilen ließ; in der Monographie über Andrea Pozzo, die er plant, wird er die große Auseinandersetzung zwischen Deutschem und Italienischem, die ihm hier in der Form sitzen blieb, noch einmal an einem überragend wichtigen Sonderfall erörtern können.

Diese Arbeit wird vielleicht auch Gelegenheit bieten, auf ein Element einzugehen, das in diesem entwicklungsgeschichtlichen Versuch wie in allen andern bisherigen Monographien über Malerei und Skulptur des Barock zu kurz gekommen ist: auf das geistige Element nämlich. Den äußeren Rahmen der typischen dekorativen Bildinhalte habe ich in meiner Arbeit »Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken« (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXX, Heft 1, Wien 1911) zu geben versucht; aber die Forderung nach einer weiter ausholenden, das ganze Material umfassenden Barockikonographie bleibt bestehen. Solange diese Werke als Kunstverfall galten, gedankliche Hohlheit in Unformen gehüllt, konnte es hingehen, daß man sie gewissermaßen als inhaltslos ansah; nun aber, da wir die künstlerische Form zu würdigen beginnen, fordert auch ihr Inhalt seine Rechte. Wir können dann nicht länger verkennen, daß auch in diesen Kunstwerken ein Geistiges nach Ausdruck verlangt, und daß diese Künstler wie die aller Zeiten in ihnen aussprechen wollten, was sie empfanden und dachten. Eine Barockforschung, die über das gegenwärtige Stadium des Tastens hinaus ist, wird über der Untersuchung der Formalentwicklung die Inhaltselemente nicht außer acht lassen.

Wien, Mai 1914.

ZUR BIOGRAPHIE ALBRECHT DÜRERS DES ÄLTEREN. MIT EINER ARCHIVALISCHEN NOTIZ ÜBER ALBRECHT DÜRER DEN JÜNGEREN.

VON

ALBERT GÜMBEL.

Beilagen.

1.

Nürnberger Stadtrechnung 1460/61. (Einzelne Jahresrechnungen im K. Kreisarchiv Nürnberg Nr. 14, Fol. 5a.)

Einnahmen. Silberwage[23]).

... Recepimus 3 guldein landsw[erung] und 51 ℔ novi 15 schillinge vom Jeronimus Holper, silberweger[24]), von der silberwag. actum quarta ante Galli [= 15. Oktober 1460].

Recepimus 31 guldein landswerung und 46 ℔ n. 3 schillinge vom Jeronimus Holper, silberweger, von der silberwag. act. sexta ante Gregorii [= 6. März] anno 1461.

Dedimus davon 6½ guldein landswerung und 20 ℔ novi 1 schilling 4 hlr. Jeronimus Holper, den fünften ₰ von 34 guldein landsw[erung] und 100 ℔ novi 6 schillinge 9 hlr. act. secunda ante Gregorii [= 9. März 1461].

2.

Ratsverlaß vom 10. April 1461. (Ratsbücher im K. Kreisarchiv Nürnberg Nr. 1c, Fol. 1a.)

---

[23]) Auf die städtische Silberwage bzw. den geschworenen Silberwäger war der Großhandel mit Edelmetallen durchaus angewiesen. Die Waggebühr fiel teils der Stadt, teils (zu $1/5$) dem Silberwäger zu. Dessen Aufgabe war es ferner, alle Art Edelmetall, rein und in Legierung, gemünzt und in Barren, verarbeitet und unverarbeitet auf den Feingehalt (Korn) zu prüfen und den untersuchten Objekten ein Schauzeichen aufzudrücken. Auch bei Revision der von den Kaufleuten der Stadt im Detailhandel gebrauchten Maße und Wagen hatte er zugleich mit den Stadteichern mitzuwirken. Im Amte des Silberzeichens und Goldstreichens (mit der Streichnadel) war ihm seit Frühjahr 1467 sein Schwiegersohn, Alb. Dürer d. Ält., beigegeben. Holper war seit 1461 auch einer der geschworenen Meister des Goldschmiedhandwerks, als welcher er den Rat bei Handhabung der für das Handwerk gegebenen Ordnungen zu unterstützen hatte.

[24]) Holper trat sein Amt als Silberwäger und Münzprobierer an Stelle des Goldschmieds Sebald Groland zwischen 14. Mai und 11. Juni 1460 an. Es beweist dies ein in diese Zeit fallender Eintrag in die Nürnberger Stadtrechnungen, welche uns zugleich Aufschlüsse über das im »Laden am Rathause«, gewissermaßen dem Amtslokal des Silberwägers, vorhandene Inventar bietet. Der Rechnungsvermerk lautet: Item [dedimus] 22 ℔ novi 12 schillinge 8 haller Sebalten Grolant, silberweger, fur ein großen angehangen kalter, innen mit eisen belegt, einen aichein wegtisch, 2 cleine kelterlein, ein langs trühlein, ein werkprett, ein gitter, ein glas und anders, das er in dem laden am rathaus hat machen lassen und das darinnen gelaßen hat, das dem Holper, als derselb Grolant abtrat, überantwurt ist. recepit per se. (Nürnberger Stadtrechnungen, Bd. 14, Fol. 91a.) Im nächsten Jahre 1461 erhielt Holper 1 ℔ neu 5 Schillinge 4 Haller für eine Arbeit, nämlich »das gerichtsinsigel zu vergulden«. (Ebenda Fol. 110b.)

Item N. Hölper, dem silberweger, ist vergönnt münz zu kaüfen, die man röt heißt, bis uf eins rats wiederabsagen. act. feria 6 ante quasimodogeniti dominicam [= 10. April 1461].

3.

Ratsdekret vom 18. November 1461. (Ratsbücher 1c, Fol. 12a.)

Item gesworn meister der goltsmiede [sc. sollen sein] Hanns Snyczer, Jorg Dietherr[25]), Jacob Sachs, Jeronimus Hölper. act. feria tercia post Öthmari [= 18. November 1861].

4.

Ratsverlaß vom 13. Mai 1462. (Ratsbücher Nr. 1c, Fol. 21b.)

Item als vier gesworn meister uf dem göltsmidhantwerk von einem rät gegeben sein, also hat ein rät dabei verlaßen, wo dieselben vier meister in einer schaue sich teilen würden, so söll der Hölper ein obman dorinnen sei[n][26]). act. die ut supra [= feria quinta post jubilate] [= 13. Mai 1462].

5.

Ratsverlaß vom 1. Juni 1462. (Ratsbücher Nr. 1c, Fol. 24a.)

Item Holper, goltsmied, sol das zeichengelt mit seinen gesellen hal[b]s teilen, als lange das pagament wert, dornoch mag er sein sachen und meinung wieder an ein rät brengen. relator Mertein Holczschüer. act. feria tercia post dominicam exaudi [= 1. Juni 1462].

6.

Ratsverlaß vom 4. April 1467. (Ratsbücher Nr. 1c, Fol. 128a.)

Item des Holpers aiden, Albr[echt] genant, sol mit demselben seinem sweier sweren von des silberzeiche[n]s und goltstreiche[n]s ampt getreulich zu warten und sol bürger werden[27]). act. ut supra [= sabbato ante quasimodogeniti, 4. April] 1467.

7.

Rechnungen des städtischen Zinsmeisteramtes v. 1468.

Fol. 1a (r)....

Rot A. Unter des Tzolners haus.

Item Albrecht Thurer[28]), goltschmid, des Holpers ayden, gibt 4 guld.

25) An seine Stelle trat 1464 der Goldschmied Nikolaus Rot.

26) d. h. wenn die geschworenen Meister uneins seien z. B. in Bewertung einer der Schau unterworfenen Arbeit, solle der Stichentscheid Holpers den Ausschlag geben.

27) Dies geschah auch, wie die Bürgerlisten ausweisen, im Laufe des Jahres 1467. Ms. 235 im Kreisarchiv Nürnberg fol. 133b und 135a, Zeile 16 v. o.: Newe Bürger nach der Losunger Rechnung Terciaante Gregorii (= 10. März) Anno etc. 67°. ... Albrecht Türrer goltsmit [dedit] 2 fl. In der Meisterliste der Goldschmiede erscheint er erst 1468. Ebenda fol. 55a: Albrecht Türer ist meister worden feria Sexta post visitacionis marie [= 8. Juli] Ao. 68° et dedit 10 fl. Statwerung.

28) Die eigentümliche Schreibung des Namens mit der Aspirata erhielt sich auch für Dürer den Sohn trotz des vom Meister stets in der Form AD (zuerst mit kleinem, dann seit 1497 großem D) gebrauchten berühmten Monogramms. So schreibt noch 1512 der Verfasser des Teuerdank, Melchior Pfintzing,

reinisch aus seinem laden. [Am Rande: dedit 2 gld. r. Walb[urgis]. dedit mer 2 gld. r. Michaheliß.]

Unter des Gruntherren haus.

Rot C. Item Jeronimus Holper gibt aus des Gruntherren haus ein jar 14 guld. werung. [dedit 7 gld. Walbürg[is]. dedit mer 7 gld. w[erung] Michaheliß.]

Rot D. Item Heinrich Holper gibt 5 guld. werung aus seinem kram darunter. [Am Rande Bemerkung über die erfolgte Zahlung.]

Rot F. Item Haintz Holper gibt 3 guld. werung. ist im nachgelassen.

Fol. 6a .....

Item Vlrych Müntzer gibt nichtz [sc. aus seinem Kram unter dem Schuhhaus]. und derselb kram ist noch tod und abgang des Vlrichen Muntzers, goltschmids seligen, mit wißen auch von rats wegen durch herren Ruprechten Haller und Hanssen Imhoff vergundt und verlaßen worden, dem Albrecht Thürer, goltschmidt, des Jheronimus Holpers, auch goltschmidts, eyden, 1468 und gibt auch nichtz daraus.

8.

Nürnberger Stadtrechnung 1469/70. (Einzelne Jahresrechnungen Nr. 15, Fol. 5a.)

Einnahmen. Silberwag.

Recepimus 93 ℔ novi 9 schillinge 1 haller vom Jeronimo Holper von der silberwage über den fünften pfenning, im davon gegeben, gefallen. secunda post Elizabeth [20. November 1469].

Item 145 ℔ n. 19 sch. 6 haller aber von Jeronimo Holper von der silberwage über den fünften pfenning, im davon gegeben. actum quinta post Benedicti [= 22. März 1470].

Fol. 6a.

Zaichengelt vom silber, von der mark ein schilling in golde.

Recepimus 97 guldin landswerung und 11 ℔ novi 2 schilling vom Jeronimo Holper, silberweger, vom zaichengelt des silbers, alhieumb in den smeltzhütten gearbait. actum secunda post Elizabeth [= 20. November] anno domini [14]69.

Item 57 guldin landsw[erung] aber vom Holper in causa ut supra. actum quinta post Benedicti [= 22. März 1470].

Fol. 7a.

Zaichengelt vom silber, von der mark zwen pfenning.

aus Weißenburg i. E. am 31. Dezember an den Nürnberger Rat vom kaiserlichen Hoflager: Key[serlicher] Mt. schreyben, Euch von wegen des Thures (!), des molers, [getan], ist ein furschrifft (= Fürschrift), darinn wist Ir euch wol zu halten. Ich habs mussen aussgeen lassen (nämlich aus der kaiserlichen Kanzlei), dieweyl das ein furschrifft vnd nicht mer ist, aber ob seiner kunst willen wer ime dannecht vor anndern wol ein vorteyl zu thun.

Gemeint ist das bekannte Schreiben Kaiser Maximilians an den Rat vom 12. Dezember 1512, worin er für den Meister Steuerfreiheit erbat. (K. Kreisarchiv Nürnberg, S I, L 73, Nr. 6.)

Recepimus 48 ℔ novi 4 schillinge vom Jeronimo Holper vom zaichengelt, von der mark 2 ₰, über den fünften pfenning, ime und Albrechten, seinem eiden, davon gegeben. actum feria secunda post Elizabeth [= 20. November 1469].

Item 31 ℔ novi aber vom Holper in causa ut supra. actum quinta post Benedicti [22. März 1470].

9.

Rechnung des Nürnberger Zinsmeisteramtes 1469.

Fol. 1a (r).....

Unter des Czolners haus.

Rot A. Item Albrecht Thurer, goltschmid, des Holpers aiden, gibt 4 gulden reinisch aus seinem laden. [Am Rande: dedit 2 gld. r. Walburgis. dedit mer 2 gld. r. Micheliß.

Unter des Grüntherren haus.

Rot C. Item Jeronimus Holper gibt aus des Gruntherren haus ein jar 14. guld. werung. [Am Rande: auf ertag sand Nyck[l]oß obent (5. Dezember) dedit Hollper 7 gld. werung und die andern 7 gulden w. für das halb jor vergangen sind im von den eltern herren nochgeloßen pauens halben seins haus etc.]

Rot D. Item Heinrich Holper gibt 5 gulden werung aus seinem kram darunter. (Am Rande Eintrag über die Bezahlung.)

....

Rot F. Item Heintz Holper gibt 3 gulden werung. ist im nachgelaßen.

Fol. 6a. Item ein kram [sc. unter dem Schuhhaus], den vor Vlrich Muntzer selig gehabt hat, ist mit wissen eins rats durch herrn Ruprechten Haller und Hanssen Imhoff vergundt und verlaßen worden dem Albrecht Thurer, goldschmid, des Jeronimus Holpers aiden, 1468 und gibt auch nichtz daraus.

10.

Desgleichen 1470.

Fol. 1a (r.) ....

Unter des Tzollners haus.

Rot A. Item Albrecht Thürer, goltschmid, des Holpers aiden, gibt 4 guld. reinisch aus seinem laden. [Am Rande: dedit 2 gld. r. Walbürg[is]. dedit mer 2 gld. r. Micheliß.]

Unter des Gruntherren haus.

Rot C. Item Jeronimus Holper gibt aus des Gruntherren haus ein jar 14 guld. werung. [Am Rande: dedit 7 gld. w. Walbürg[is] Jeronimüß Holperr. dedit mer doktor Sewffryde [29]) etc. 7 gld. w. Michaheliß.

Rot D. Item Heinrich Holper gibt 5 gulden werung etc. [wie 1469].

Rot F. Item Haintz Holper etc. [wie 1469].

[29]) Dieser erscheint in den Rechnungen seitdem an Holpers Stelle.

Fol. 5b: [Die gaden unter dem schühaus.]

Item ein kram (sc. unter dem Schuhhaus), den vor Vlrich Müntzer selig gehabt hat, ist mit wissen eines rats durch herren Ruprechten Haller und Hanßen Im Hoff vergundt uud verlaßen worden dem Albrechten Thurer, goltschmid, des Jeronimus Holpers, auch goltschmids, eiden, anno etc. 1468 und gibt auch nichtz daraus.

II.

Ratsdekret vom 20. März 1470: Instruktion für die Münzprobierer Nikolaus Röt und Albrecht Dürer. (Ratsbuch 1c. Fol. 186a—187b.)

Item Hans Im Hofe und Antoni Ebner haben von bevelnüs eins räts Nicolas Röten und Albrechten, des Hölpers eiden, als versücher und aufzicher bede samptlichen lassen globen und miteinander zu den heiligen sweren, das sie mit getreuem fleiß, niemant zu liebe noch zu leide, die neuen fürgenomen münze der haller fleißiglichen besehen und versuchen sollen. und so in der münzmeister zu wissen tüt, das ein summ haller gemacht und gevertiget sei, so sollen sie bede miteinander daruber geen und dorein greufen, wo und an welchem ende sie wollen, und aufziehen, also das derselben haller 47 auf ein lot geen wirczpurger gewicht. finden sie dann solche munze der haller an der aufzale gerecht, so sollen sie dann aber in dieselben münz greufen, wo und an welchem ende sie wollen, davon nemen, als viel in des notdurftig ist zu probiren und zu versuchen, und die andern haller alle in einen oder mer secke fassen und die versiegeln oder verbetschaften, das dornoch nichts zu solcher münze der haller noch darvon komen möge. und sollen die muster, die sie davon genomen haben, versuchen und probiren, also das dieselben halber drei lot uf ein fein korn halten und besteen und, wenn dann solche muntz der haller von ine aufgezogen, versücht und recht erfunden wirt, so sollen sie die antworten an die ende, wohin sie des bescheiden werden, und auf ir eide darüber sagen, als recht ist. wer aber, daz sie ein summ haller an dem korn zu kürz fünden, so sollen sie bei iren eiden dieselben summ haller sten und pleiben [lassen], bis dieselbe münz der haller alle von dem münzmeister wieder eingesezt und versmelzt wirt; auch sol der aufziher bei seinem eide bei dem preger sein, wenn man die haller pregt oder pregen will, und sol do ein aufsehen haben, wie vil haller alle tage gepregt werden, das er wisse, das solch haller alle fur in und den versücher komen, und das sie [noch] niemant von iren wegen keinerlei teil noch gemein an solcher münz zu verlegen haben. und sol auch der aufzieher bei seinem eide die münzeisen getreulichen bewaren und behalten, also das der münzeisen keines in fremde hand kome. und wenn man je aufhört zu pregen, so sol er die münzeisen in niemants gewalt lassen, sünder er sol sie selber wieder zü seinen handen nemen und die getreulichen bewaren, als obgemelt ist, alle geverde und argliste hirinn ganz ausgenommen. act. am eritag nach Reminiscere [1470].

12.

Ratsverlaß vom 23. Mai 1470. (Ratsbücher No. 1 c, Fol. 191 a.)

Item so der Holper zu jare abkompt, in acht zu haben den crame, der einem silberprenner von einem rat zugeschaft ist und von ime einem andern verlien worden um ein zins, das derselbe krome wieder zu eins rats handen und zü dem ampt eines silberprenners kome und gepraucht werde. act. quarta ante Vrbani episcopi [= 23. Mai 1470].

13.

Nürnberger Stadtrechnung 1470/71. (Einzelne Jahresrechnungen. Nr. 16.)

Einnahmen. Silberwag.

Recepimus 113 ℔ novi 8 schillinge 5 haller vom Jeronimo Holper, silberweger, über den fünften pfenning, ime davon gegeben. actum feria sexta ante Michaelis [28. September] [14]70.

Item 138 ℔ n. 12 sch. 11 haller aber von Jeronimo Holper über den fünften pfenning, im davon gegeben. actum feria quarta post Gregorii [= 13. März 1471].

Zeichengelt vom silber, von der mark ein schilling in golde.

Recepimus 11 guldin landsw. von Jeronimo Holper, silberwager, vom zaichengelt des silbers, in des von Plaben smelzhütte gearbeit, die er fert (= voriges Jahr) hinterstellig schuldig pliben ist. actum feria quinta ante Michaelis [= 27. September] [14]70.

Zeichengelt vom silber, von der mark zwen pfennig.

Recepimus 15 ℔ 13 schilling 4 haller von Jeronimo Holper vom zaichengelt, von der mark 2 ₰, uber den fünften pfenning, im und Albrechten, seinem eiden, davon gegeben. actum feria IVa post Gregorii [= 13. März 1471].

14.

Rechnungen des Nürnberger Zinsmeisteramtes 1471.

Fol. 1 b.

Rot A. Unter des Zolners hause.

Item Albrecht Turer, goltschmid, dez Holpers aiden, gibt 4 guld. reinisch aus seinem laden [Am Rande Eintrag über die Bezahlung] . . .

Unter des Gruntherren hause.

. . . .

Rot D. Item Heinrich Holper gibt 5 gld. werung aus seinem kram darunter. [Am Rande: dedit die Schellin 2½ gld. w. Walbürg. dedit mer 2½ gld. w. Michaheliß.

Rot F. Item Haintz Holper etc. [wie 1470].

Fol. 8b.

Item ein kram [sc. unter dem Schuhhaus], den vormals Vlrich Müntzer seliger gehabt hat, ist mit wißen eins erberen rats verlassen dem Albrecht Turer, goltschmid, des Jeronimus Holpers aiden, anno etc. 68 und gibt nichtz daraus.

15.

Nürnberger Stadtrechnung 1471/72. (Einzelne Jahresrechnungen Nr. 17.)

Silberwag.

Recepimus 44 guldin landswerung und 84 ℔ novi 11 schillinge 2 haller von Jeronimo Holper, silberweger, über den fünften pfenning, ime davon für sein solarium gegeben, gefallen. actum feria quinta ante Michaelis [= 26. September] anno etc. [14]71.

Item 200 ℔ novi 10 schillinge aber von Jeronimo Holper in causa ut supra. actum sexta ante dominicam invocavit [= 14. Februar 1472].

16.

Rechnung des Nürnberger Zinsmeisteramtes 1472.

Fol. 1a.

Unter des Zolners hause.

Rot A. Item Albrecht Turer, goltschmid, des Holpers eiden, gibt 4 guld. reinisch aus seinem laden. [Am Rande Eintrag über die Bezahlung.]

. . .

Unter des Gruntherren hause.

[Doktor Sewfrid gibt 14 gld. w.]

Rot D. Item Hainrich Holper [gestrichen, dafür übergesetzt Purkart Möntzer], salbürt [= Panzermacher], gibt 5 guld. werung aus seinem kram darunter. [Am Rande: dedit 2½ gld. w. Walbürg [is], dedit Pürkart Möntzer 2½ gld. w. Michaheliß.]

Rot F. Item Haintz Holper etc. [wie 1471].

Fol. 8b.

Item ein kram [sc. unten dem Schuhhaus], den vormals Vlrich Muntzer selig gehabt hat, ist mit wißen eins erbern rats verlaßen dem Albrecht Türer, goltschmid, des Jeronimus Holpers eiden, anno etc. 68° und gibt nichtz doraus. [Am Rande: dedit Katherina Püchnerin aus Albrecht Thẅreß, des goltschmids, krem für den zins aller heiligen tag 3½ gld. reinisch auf montag nach Nykolaij, wann der Thwrerr ir den kram umb 4 gld. verlaßen het. Nota das hab ich mein herren etc. auch verrechent adi 17. martzo 1473.]

17.

Rechnungen des Nürnberger Zinsmeisteramtes 1473 [—77.]

Fol. 1b.

Unter des Zolners hause.

Rot A. Item Albrecht Turer etc. etc. [wie 1472].

. . .

Unter des Gruntherren hause.

Rot C. Item Ulrich Fewchtter[30], goltschmid, gibt aus des Gruntherren

[30]) Dieser tritt fortan an Dr. Sewffryds Stelle auf.

hause ein jar 14 guldein w. [Am Rande Eintrag über die Bezahlung je zur Hälfte durch Dr. Sewffryd und U. Feuchter.]

. . .

Rot F. Item Haintz Holper etc. [wie 1472 und früher].

Fol. 8b.

Item ein kram, den vormals Albrecht Torer, goltschmid, gehabt, ist itzunt verlassen Katherina Püchnerin und gibt doraus auf Walpurgis 3½ gld. reinisch. Item so hab ich ir den obgeschriben kram ein jar hinfür verlaßen umb 7 gulden w. und trit an mit der bezalung des halben zins auf Michaelis im 73.

Kram heißt jetzt der Eckkram „gegem Spitallwarcz«.

[Gleicher Eintrag 1474, 1476 (jedoch ist der Eintrag über Heintz Holper durchstrichen mit der Bemerkung »in acht zu haben« und die früheren Gaden unter dem Schuhhaus heißen jetzt Gaden unter dem Kürschnerhaus, an Stelle der Kath. Puchnerin ist der Goldschmid Fritz Hartung getreten, der betreffende Kram heißt jetzt der Eckkram »gegem Spitallwarcz«) und 1477 (Der Eintrag über Heintz Holper fehlt jedoch ganz).

18.

Ratsverlaß vom 28. Mai 1474. (Ratsbücher Nr. 1c, Fol. 235a.)

Item zwen probirer zü der münz bestellen, den Holpper und den Feuchter act. die ut supra [= sabbato ante penthecostes, 28. Mai 1474][31].

19.

Nürnberger Stadtrechnung 1478/79. (Einzelne Jahresrechnungen Nr. 18.)

Silberwag[32]).

Recepimus 2 ℔ n. von Jeronimo Holper die vergangen quatemper vom zaichengelt, über den fünftail, im für sein solarium gegeben, gefallen. actum quarta penthecosten [13. Mai 1478].

Item 2 guldin landswerung 1 ℔ novi 14 schillinge 6 haller aber vom Holper die vergangen quatemper vom probiergelt über den halbtail, im gegeben, gefallen. actum quarta penthecosten [s. o.].

. . .

Item 5 guldein landswerung 3 ℔ n[ovi] 6 haller von Jeronimo Holper probiergeltz zur goltvasten crucis [= 16. September 1478].

Item 3 ℔ novi 2 schillinge 10 haller aber vom Holper zaichengeltz. actum ut supra.

. . .

[31]) Zwischen 18 und 19 einzuschalten der Ratsverlaß bei Hampe I, Nr. 112, 1476, 21. Mai [Holper!].

[32]) Die übrigen Einträge über Wag-, Probier- und Zeichengeld beziehen sich auf Holpers Kollegen Ulrich Feuchter.

Item 4 guldin landswerung 3 ℔ novi 11 schillinge 3 haller vom Holper probiergeltz. actum ut supra [= goldvasten Lucie] [= 16. Dezember 1478].

Item 2 ℔ novi 9 schillinge 4 haller aber vom Holper weggeltz (= Waggelds) per omnia ut supra.

Item 1 ℔ novi 14 schillinge 5 haller vom Holper weggeltz zur goldvasten invocavit [= 3. März 1479].

Item 2 guldin landswerung 3 ℔ novi 7 schillinge 6 haller aber vom Holper probiergeltz. actum ut supra.

. . .

20.

Rechnung des Zinsmeisteramtes 1480.

Fol. 1b.

Unter des Zolners haus.

Rot A. Item Albrecht Thurer, goltschmid, des Holpers aiden, gibt 4 gulden reinisch aus seinem laden.

. . .

Unter des Grunthern haus.

. . .

Rot E. Item Albrecht Dürrer[33]) gibt 5 guld. w. aus einem kram. [Am Rande dedit 2½ fl. w. Walpurgis. dedit 2½ fl. Michelis.]

21.

Desgleichen 1481.

Unter des Zolner haus.

Keine Einnahme. [Am Rande die Bemerkung: Nota man hat die czwin crem ab lossen gen.]

Unter des Grunthern haus.

Rot E. Item Albrecht Thürer[34]], goltschmyd, gibt 5 gulden w. aus seinem kram. [Am Rande: dedit Hans Mulner 2½ fl. w. walpurg., dedit 2½ fl. w. Item Albrecht Thurer 2½ fl. w. Michelis. dedit aber 2½ fl. w.

22.

Ratsverlaß vom 19. März 1482. (Ratsbücher Nr. 3, Fol. 171a.)

Item es ist ertailt, dreu leder mit streichnadeln zu[m] probieren des golds uf eins rats costen machen zu laßen und die den gesworen maistern der goltsmid zu leihen und bei Albr[echten] Türer einzulegen, doch das söliche nadel bei der

33) Übergeschrieben über Hans Mulner, salwirt.

34) Übergeschrieben über Hanns Mulner, salwürt.

schau beleiben. Hanns Tucher. act. feria 3a post letare [= 19. März] anno etc. [14]82 [35]).

23.

Nürnberger Stadtrechnung 1482/83. (Einzelne Jahresrechnungen Nr. 19.)

Silberwag, . . . [36]).

Item [recepimus] 2 ℔ n. von Jeronimo Holper probiergeltz zur goldvasten crucis [= 18. September 1482].

. . .

Item 12 schillinge 6 haller von Jeronimo Holper zaicheng[eltz] zur goltvasten invocavit [= 19. Februar 1483].

Item 1 ℔ n. 6 schillinge 6 haller aber vom Holper probierg[eltz] auch zur goldvasten invocavit [= s. o.]

24.

Nürnberger Stadtrechnung 1483/84. (Einzelne Jahresrechnungen Nr. 19a.)

Einnahmen. Silberwag . . . [37]).

Item [recepimus] 4 schilling 6 haller von Jeronimo Holper zaichengeltz zur goldvasten crucis [= 17. September] [1483].

Item 2 guldin landsw[erung] 2 schillinge 9 haller aber vom Holber probiergeltz auch zur goldvasten crucis.

. . . [1])

Item 2 ℔ novi 8 haller vom Holper probiergeltz zur goldvasten invocavit [= 10. März] [1484].

Item 14 schillinge 7 haller aber vom Holper weggeltz. actum ut supra.

25.

Rechnungen des Nürnberger Zinsmeisteramtes 1486 [1488][38]).

Fol. 1b.

Unter dem Rathaus [39]).

Item unter dem neuen haus ob dem rathaus sind zwen krem abgangen, das rot a und das rot b.

. . .

35) Zwischen 22 und 23 einzuschalten die Ratsverälsse bei Hampe I, Nr. 230 und 266 vom 28. Septbr. 1480 und 13. April 1482 (betr. Dürer d. Ält.).

36) Die übrigen Einträge über Waggeld und Probiergeld beziehen sich wieder auf Ulrich Feuchter.

37) Die übrigen Einträge auf Ulrich Feuchter bezüglich.

38) Zwischen 25 und 26 einzuschalten die Ratsverlässe bei Hampe I, Nr. 367 und 391 vom 22. April 1488 und 24. März 1489 (Dürer d. Ält.).

39) Von jetzt an fehlt die Buchstabenbezeichnung der Kräme.

Rot E. Item Albrecht Thurer, goltschmid, gibt 5 gülden werung aus seinem kram. [Am R. Eintrag über erfolgte Bezahlung.]

[Gleicher Eintrag 1488.]

26.

Desgleichen 1491 [1492—1502].

Fol. 1a.

Crem unter dem rothaus.

. . .

Item Albrecht Thurer gibt ein jar 5 guld. w. aus seinem kram, halbs Walpurgis und halbs Michelis.

Gleicher Eintrag 1492, 1493 (nach kram noch der Beisatz »neben dem rothaus«), 1494, 1495, 1497, 1498, 1499, 1500, 1502.

27.

Ratsverlaß vom 18. Oktober 1494. (Ratsbücher Nr. 6, Fol. 81a.)

Item Albrechten Türer und sust noch einen goldsmid ze piten von rats wegen, daz sie an stat der geswornen meister und in irem abwesen schauen, bis das die geswornen meister anheims komen[40]) und was werks sie dem Krug[41]) für rechtvertig anzaigen, sol von dem Krug gezaichent werden, als ob die von den geswornen meistern angezaigt weren. act. sabbato ipso die Luce 1494.

II.

Vertrag zwischen Bischof Uriel von Posen und Albrecht Dürer, dem Goldschmid, über die Herstellung von Trinkgefäßen. 1486, 26. August (Beilage zu Briefbuch Nr. 26, Fragmente Nr. 64b).

Item Mein Her vriel Her von[42]) Poln hat Albrechtn Durer, dem golt-

[40]) Was es mit dieser Abwesenheit für eine besondere Bewandtnis hatte, verraten uns die gleichzeitigen Ratsdekrete. Wieder einmal herrschten seit August 1494 die »sweren lewft der pestilentz« verheerend in der Stadt und veranlaßten zahlreiche Nürnberger, darunter auch Ratsherren, zur Flucht — es flohen die erbergen vast (= sehr) hindan, heißt es in einer Chronik —, wie es scheint vor allen ins Oberpfälzische (Amberg, Sulzbach, Vilseck, Regensburg). Bezeichnend für das engherzige und ängstliche Nürnberger oligarchische Regiment ist es hierbei, daß der Rat in diesen Wochen des allgemeinen Grauens und Jammers — es starben bis Neujahr 1495 in Nürnberg und den Vorstädten 8000 Menschen; die Kirchhöfe um St. Sebald und St. Lorenz mußten wegen des »gestanck auß den grebern« beschüttet und erhöht werden —, nichts Wichtigeres zu tun hatte, als den Stadtpfänder den Flüchtigen in die oben genannten Städte nachzusenden, um auszukundschaften, »von welchen Nurembergischen frauen an denselben enden (= Orten) der stat gesetze mit kleidungen und anderm geschmuck und hoffart überfaren werden«. Nach der Heimkehr sollten die Sünderinnen gerügt werden. Vorsichtigerweise erlaubte der Rat, »daß die herren des rats ire freunde in dem valle warnen mögen«.

Sollte nicht auch Dürers Weggang aus der Stadt mit diesen Ereignissen in Zusammenhang zu bringen sein, wie es ja auch später (1506) der Fall war?

[41]) Dem Goldstreicher Hans Krug. Als solcher war er 1494 an Feuchters Stelle getreten.

[42]) Darüber geschrieben »bischoff«. Uriel Gorka war 1479—1498 Bischof von Posen.

schmyd, Silber geben, das wigt 52 M[ark] 2 qu[entl]ein] 2 ₰, hellt 14 lot 2 qu[ent]-lein 3 ₰ vnd Hat Im gebn 146 fl. Reinisch 12 β; daruß sol er machn 2 schewrn vnd sol eine wegen 11 M[ark]. Item darnach sol er Machn ein Kopff, der sol wegn 13 M[ark]. Item darnach sol er machn zwo schewrn, yeglich mit ein glid, vnd sol eine wegen 6 M[ark]. Item darnach sol er machn ein drynckgeschir von 5 M[ark], was er wil dar Rünst (!).

Item dar von sol er im gebn vff ein M[ark] 4 fl. R[einisch] zu vergulden, das trift 208 fl. R. Item sein lon von eim M[ark] 2 fl. 15 β. Item sein lon vonn schaidn 10 fl. Reynisch vnd 12 β In gold.

Des sind zewgn Hans Prenlin, Vlrich Rotmunds ayd[am], vnd Vlrich Feuchter.

Und yedem tail ist der ding ein geleich lawtere zetl gegebn worden am Sampstag Nach Sannd Bartholmestag ao. [14]86.

III.

Rechnungsmanuale des Hlg. Geist-Spitals zu Nürnberg 1489/90.

Vigilia Pasce [= 18. April 1489].

30 ℔ dem Dorer, goltschmid, uff sein arbait an den zwaien monstranzen, darin der dorn und der knod von der gaisel sind[43]).

Secunda post Quasimodogeniti [= 27. April 1489].

1 guldin dem goldschmied Dorer uff die vorig 30 ℔ für sein arbait an den 2 monstranzen getan.

1 ungrischen gulden demselben, die gemelten 2 monstr[anzen] an den neuen fußen, daran gemacht, mit s[amt] ainem silbrin creutzlin uf die ain, damit zu vergulden.

29 ₰ demselben von den hailigt[um]klainoten in dem sagrer [= Sakristei] uszuweschen und lauter zu machen.

Sabato post divisionis apostolorum [= 18. Juli 1489].

6 ℔ 10 ₰ dem Thorer, goldschmid, von einem kreutzlin auf die monstranzen, so man am pfinztag umbtregt, zu machen[44]) und die zwei großen silberine opferkendelen zu verneuen.

---

[43]) Wir erkennen diese beiden Monstranzen wieder in einem 1509 errichteten »Inventari der Silbren, vnd vergulten Clainat Im newen Spital etc.« (Kreisarchiv Nürnberg, S I L 133 Nr. 9). Dort heißt es auf Fol. 2a: »Item ain Silbrene monstranzen vergult, darinn ein dorn de corona domini, wigt zusammen 2 marck 6 lot. Und Fol. 2b: Item ain Silbrene monstranzen vergult, darinnen der knoden ainer vonn der gaiselln, wigt zusamenn 2 marck.

[44]) In dem erwähnten Schatzverzeichnis so beschrieben: Item ain Silbrene vergulte monstrantzen, darinnen [man] alle pfintztag das hochwirdig sacrament corpus Cristi vmb pfligt zu tragen; wigt 8 marck 13 lot.

LITERATUR.

Marie Louise Gothein. Geschichte der Gartenkunst. Herausgegeben mit Unterstützung der Königlichen Akademie des Bauwesens in Berlin. Jena, Eugen Diederichs, 1914. 1. Bd.: Von Ägypten bis zur Renaissance in Italien, Spanien und Portugal. Mit 311 Illustrationen. 2. Bd.: Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart. Mit 326 Illustrationen.

Es sind zwei stattliche Quartbände von zusammen fast 1000 Seiten, auf das reichste illustriert, die uns hier vorgelegt werden, das Resultat einer zehnjährigen Arbeit, ausgedehnter Studienreisen, umfänglicher historischer Quellenforschungen. Die Verfasserin — nebenbei gesagt, die Gattin des zeitigen Rektors der Universität Heidelberg, des bekannten Nationalökonomen und Kulturhistorikers Eberhard Gothein — hat sich seit zwei Jahrzehnten durch eine vielseitige literarische Tätigkeit längst einen Namen erworben, durch ihre Bücher über Wordsworth und Keats, durch die Nachdichtungen dieser Dichter und der Elisabeth Barrett-Browning, durch Untersuchungen zum älteren und neueren englischen Geistesleben, zuletzt durch religionshistorische, archäologische, philosophische Abhandlungen. Sie tritt hier zum erstenmal mit einem Geschichtswerk großen Stils auf, und diese Arbeit betrifft ein Gebiet, das in den zentralen Problemen heute in dem Mittelpunkt der kunsthistorischen Forschung wie der zeitbewegenden künstlerischen Kämpfe steht, das in seinen Zusammenhängen aber noch kaum begriffen ist und in der ganzen Breite noch als unbekanntes Land bezeichnet werden darf.

Es bedarf heute keines Wortes mehr, um die Bedeutung dieses Gartenproblems klarzulegen. Die Auffassung und Würdigung einer großen Reihe von architektonischen Typen, vor allem der Villa, des Schlosses, schwebt ganz in der Luft, wenn wir sie als Einzelstücke fassen, sie nicht vielmehr nur als Schlußstücke, oft nur als ein Schlußstück einer großen architektonischen Gartenkomposition ansehen. In wieviel Fällen ist nicht der Gartenplan das Bestimmende, das Primäre, und zugleich die eigentlich künstlerische Tat, das Wohngebäude das Untergeordnete und dann vielfach sich von selbst Ergebende. So rührt das Problem des Gartens an die Frage nach den Wurzeln des künstlerischen Schaffens, so schneidet eine Geschichte des Gartens tief in die Geschichte der Architektur ein; für das Altertum, für den Orient, für die ganze Geschichte der abendländischen Kultur ist der Wohnhausbau von dieser Betrachtung losgelöst überhaupt nicht in seiner Entwicklung zu begreifen.

Die Literatur zur Gartenkunst ist heute eine ganz ungeheure, und es wäre eine verlockende Aufgabe für sich, heute eine vollständige Bibliographie zu geben und darin auch das Verhältnis der einzelnen Veröffentlichungen untereinander klarzulegen. Die Geschichte dieser Literatur würde zugleich zu einer Geschichte des Naturgefühls werden. Nach der Hochflut, die bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts reicht, dann in der Zeit des tiefsten Niederganges auch dieser Kunst ein allmähliches Verstummen, ein völliges Mißverstehen der eigentlichen Probleme. Es sind gerade dreißig Jahre her, daß Jakob von Falke in seinem Gartenbuche die fast vergessene Geschichte zu rekonstruieren gesucht hat. Der

von Lambert und Stahl bearbeitete Text des Bandes über die Gartenkunst in dem großen Handbuch der Architektur gehört zu den allerdürftigsten und am meisten nach einer Neubearbeitung schreienden Abschnitten dieses sehr ungleichartigen monumentalen Sammelwerkes. Seit zwei Jahrzehnten hat dann, zumal in der englischen und amerikanischen Literatur, wieder eine Neubelebung eingesetzt und eine allzu geschäftige und nur dem Tage dienende Bücherfabrikation, bei der man die Klage des Predigers Salomonis XII, 12 verstehen lernt. In dem Buche von Blomfield, The formal Garden in England, hat diese Bewegung vielleicht die solideste Leistung gezeitigt. Auch das Buch von Alicia Amherst, A History of the Garden in England, gibt den Versuch einer wirklich historischen Würdigung, aber immer mit beschränktem Thema. Die wundervollen Abbildungen, die »Country life« seit Jahren bringt, haben wie die der holländischen Zeitschrift »Buiten« einen nicht geringen Anteil an der Verbreitung des Interesses an den noch erhaltenen historischen Gärten. Für die holländischen Gärten gibt eine gute geschichtliche Darstellung das Buch von C. H. C. A. van Sypesteyn, Oud-Nederlandsche Tuinkunst, s'Gravenhage 1910. Soviel Gutes die beiden großen Werke von H. Inigo Triggs, Gardens in England and Soctland und The Art of Garden Design in Italy, bringen, zumal in eigenen Aufnahmen oder Umzeichnungen alter Stiche und Pläne, so ungenügend und kurzsichtig ist das letzte zusammenfassende Werk desselben Autors, Garden Craft in Europe, und angesichts des großen, prachtvoll illustrierten Werkes von Marcel Fouquier, L'art des jardins du XV[e] au XX[e] siècle (Paris, Emile Paul éd., 1911), bedauert man nur, daß ein so großer Aufwand für einen so völlig ungenügenden Text und eine so einseitige Auswahl gemacht ist. Das im Vorjahr erschienene kostbare Werk von Henri Stein, Les jardins de France des origines à la fin du XVIII[e] siècle (Paris, D. A. Longuet, 1913) gibt auf 104 Tafeln Reproduktionen von Stichen und Plänen — der von dem gelehrten Pariser Archivar dazu geschriebene Text umfaßt überhaupt nur 8 Seiten.

Unbefriedigend ist auch, mit dem historischen Maßstab gemessen, das im Jahre 1910 erschienene Buch von August Grisebach, Der Garten, eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung. Das Buch selbst setzt sich zu diesem Untertitel in vollsten Gegensatz. Es sieht zum Teil bewußt, zum Teil, weil dem Autor die Kontinuität der Entwicklung und die Zusammenhänge nicht aufgegangen sind, von der historischen Schilderung meist ganz ab. Wie kann man eine wirkliche Geschichte der künstlerischen Gestaltung des Gartens mit dem »Lust- und Wurzgarten im Mittelalter« beginnen wollen, der doch Ausläufer, nicht Anfang ist. Das Verdienst dieses Buches liegt darin, daß hier eine Charakteristik der verschiedenen Typen versucht ist und daß hier in oft aphoristischer Weise eine ästhetische Formel für die Probleme des Gartens und seiner einzelnen Elemente gesucht wird. Aber es liegt wieder in der Natur des so disparaten Stoffes, daß es nicht möglich ist, auf fünf Seiten die Bedeutung des Wassers im Garten »seit der Renaissance« darzulegen.

Das Buch der Frau Gothein hat das schwere Wagnis unternommen, die Geschichte des Gartens durch alle Jahrhunderte von den ältesten Anfängen der künstlerischen Gestaltung der Natur an durchzuführen. Auf den Nachweis der Zusammenhänge, die nun wieder für die allgemeine kunstgeschichtliche Betrachtung wertvoll werden, ist dabei besonderer Nachdruck gelegt. In der Betonung dieses entwicklungsgeschichtlichen Momentes liegt überhaupt eines der Hauptverdienste dieser ganzen Arbeit. Überraschende Zeugnisse für die Kontinuität der Typen ergeben sich; die von dem Altertum geschaffenen Elemente bleiben bis in die letzte Phase des formalen Gartens lebendig. Wie in der gesamten Entwicklung, so kam es nun auch in den Einzelabschnitten darauf an, den Nachweis zu versuchen, wo die Typen zuerst ausgebildet sind, welchen Weg sie gegangen sind, wie sie sich durchgesetzt haben.

Die Durcharbeitung dieses ungeheuren, über drei Welten verstreuten Materials, die Kunst, die scheinbar der Einordnung sich widersetzenden Elemente zu ordnen und zu gestalten — das muß als eine außerordentliche und als eine ungewöhnliche Gesamtleistung angesehen werden. Dabei fehlten für viele Gebiete, zumal für die Anfänge, die Vorarbeiten gänzlich. Eine Reihe von namhaften Gelehrten, Hermann Ranke, Karl Bezold, Georg Karo, Alfred v. Domaszewski, Karl Becker, Friedrich Sarre, Ernst Herzfeld, Albrecht Haupt, haben hier Material beigesteuert. In keinem Kapitel der Kunstgeschichte sieht es so schlimm mit den monumentalen Quellen aus. Die Zahl der erhaltenen Gärten ist eine kaum übersehbare, aber wie wenige von diesen sind wirklich unberührt auf uns gekommen, die meisten gleichen verdorbenen Texten, bei denen erst in mühsamer philologisch Einzelarbeit der ursprüngliche Wortlaut herzustellen ist — viele sind Palimpseste, bei denen das Pergament nicht einmal, sondern mehrere Male neu beschrieben ist, und oft genug ist es vor all den Rasuren nicht möglich, den echten Text zu erkennen. Der Vergleich mit den alten Abbildungen in Stichen, Gemälden, Zeichnungen ist hier besonders ergiebig; daneben aber müssen die Akten, Rechnungen, die historischen Quellen und Beschreibungen zu Worte kommen. So erst lassen sich die einzelnen Denkmäler richtig einschätzen.

Es würde eine Unmöglichkeit sein, in einer kurzen Besprechung die hier geleistete Arbeit und die hier gegebenen Resultate auch nur anzudeuten. Die Darstellung beginnt bei den Anfängen der Gartenkunst in Ägypten und in Westasien. Nach den Bildern des alten Reiches und nach dem Gilgamesch-Epos werden diese Gartenanlagen rekonstruiert. Schon hier werden spätere und in diesem Lande der stabilen Kultur selbst neuere Anlagen angezogen, um die Rätsel der alten Beschreibungen zu lösen. Für die hängenden Gärten der Semiramis, die in den beiden Berichten von Strabo und Diodor überliefert sind, geben die Terrassengärten des heutigen Persien eine ungefähre Vorstellung. Und weiter geht die Schilderung über die Gärten Griechenlands, von der kretisch-mykenischen Kultur an, und über die Gartenkunst in Rom. Einige dieser Abschnitte waren schon von der Verfasserin in den Mitteilungen des Athenischen Archäologischen Instituts veröffentlicht. Die römischen Gartenanlagen sind nun von grundlegender Bedeutung für das ganze Gebiet der ehemals reichsrömischen Kunst und besonders natürlich für das Abendland. Es mischen sich hier die Einflüsse der provinzialen römischen Überlieferung und der des Orients. Die ganze mittelalterliche Gartenkunst ist ohne diese beiden Vorläufer gar nicht verständlich. Über Byzanz und den Islam führt der Weg zu dem mittelalterlichen Abendlande und weiter, mit großer Kunst wird aus den historischen und literarischen Quellen, aus den wenigen alten Plänen, vor allem aber auch aus Buchmalereien, den frühesten Stichen und Tapisserien die Entwicklung des mittelalterlichen Gartens festgestellt. Dann kommt das eine Hauptkapitel dieses ersten Bandes, Italien im Zeitalter der Renaissance. Von Leon Battista Albertis und Giovanni Ruccellais Schilderungen, von den Mediceergärten in Careggi und Poggio a Cajano läuft die Schilderung bis zu den bekannten römischen Villen, auf das reichste illustriert durch Nachbildungen der alten Stiche von Falda, Venturini, Specchi und anderen. Ein Kapitel über Spanien und Portugal im Zeitalter der Renaissance, das zum erstenmal die Sonderstellung der spanischen Renaissancegärten zu würdigen sucht, bildet den Schluß.

Am Beginn des zweiten Bandes stehen zwei wichtige Abschnitte über Frankreich im Zeitalter der Renaissance und England im Zeitalter der Renaissance. Es ist von entscheidender Wichtigkeit für die weitere Entwicklung, festzustellen, welche Rolle diese beiden Länder im 16. Jahrhundert gespielt haben. Zu sehr stehen wir hier gemeinhin im Banne des 17. Jahrhunderts. Für die frühen französischen Gärten ist freilich fast alles zu rekonstruieren, nur in Fontainebleau und im Luxembourggarten sind noch Reste, sonst müssen

vor allem die wunderbaren Stiche von Du Cerceau und seine Handzeichnungen aushelfen. In England spielt besonders Hampton Court und die Tätigkeit des Kardinals Wolsey und Heinrichs VIII. eine große Rolle.

Es folgt dann das Zeitalter der Renaissance in Deutschland und den Niederlanden, in dem ziemlich scharf geschieden die bürgerlichen Gärten und die Residenz- und Lustschloß-gärten sich gegenüberstehen. Hier kommen schon die deutschen Stecher zu Wort: J. Kraus, Sandrart, der erfindungsreiche Furttenbach, Merian und von den Niederländern vor allem Vredeman de Vries. Der bürgerliche Garten ist in seiner besonderen Entwicklung von solcher Bedeutung, weil gerade an ihn die neuzeitliche Entwicklung ganz offensichtlich, wenn auch manchmal nicht bewußt, anknüpft. Die Hauptkapitel in diesem Bande sind dann die beiden Abschnitte über das Zeitalter Ludwigs XIV. und die Ausbreitung des französischen Gartens in Europa. Über Fouquet, den großen Generalintendanten, und seine Schöpfung Vaux-le-Vicomte führt der Weg nach Versailles, Marly und den übrigen stilbildenden Anlagen der Epoche. Trotz der eingehenden Arbeiten von Dussieux und de Nolhac war hier über die Entwicklung der Gartenpläne, die Herausschälung der großen Wandlung in der Planung noch allerlei Neues zu sagen.

Fast die größten Schwierigkeiten bot das Kapitel über die Ausbreitung des französischen Gartens in Europa bei der Überfülle des Materials an noch erhaltenen und uns vor allem in den großen Prachtwerken des 17. und 18. Jahrhunderts überlieferten Gärten. Bei der Ausdehnung der gleichzeitigen Gartenliteratur, der Menge der Idealpläne kam es vor allem darauf an, hier die wirklich führenden Typen herauszuheben, um die Bedeutung der für die Zeit vorbildlichen Schöpfungen klarzustellen gegenüber der Menge der Nachahmungen, auch wenn diese in besserer bildlicher Überlieferung vorlagen. Die Kunst der Darstellung bestand gerade hier in dem Unterstreichen dieser wichtigsten Denkmäler, dem Ausscheiden des Nebensächlichen. Nichts wäre leichter als die Zahl der hier genannten Gärten zu verdoppeln und zu verdreifachen: der Kritiker muß sich hüten vor der Verführung, hier Denkmäler hinzuzufügen, die ihm genau bekannt und vielleicht auch besser bekannt sind, die aber die historische Entwicklungsreihe nicht bereichern.

Über China und Japan führt dann der Weg zu dem englischen Landschaftsgarten, dem wiederum ein umfangreiches Sonderkapitel gewidmet ist. Hier ist die Verfasserin vor allem auf dem Boden, auf dem sie sich schon seit zwei Dezennien durch Spezialforschungen bewährt hat. Niemand war mehr als sie berufen, die an sich widerspruchsvolle Entstehung dieses Landschaftsstiles aus dem Schoße des englischen Klassizismus zu erläutern und von Shaftesbury und Addison an das neue Naturempfinden des 18. Jahrhunderts in seinem Übergang nach Deutschland, in seiner Mischung mit der romantischen Maskeradenlust zu verfolgen. Den Hauptströmungen der Gartengestaltung im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart gilt das Schlußkapitel, das natürlich nur versuchen kann, die großen Richtlinien zu skizzieren, die sich in den Gartenbestrebungen Europas wie Amerikas zeigen, den Eklektizismus bis zu dem Neuerstarken des architektonischen Gewissens in der Gartenkunst. Mit einem Ausblick auf die Möglichkeiten, die hier noch ungenützt vorliegen, schließt dieser Abschnitt.

Dieses Buch will vor allem Geschichte schreiben, keine Systematik der Gartenpläne und der Gartenelemente bringen, keinen Katalog, kein Inventar aller vorhandenen Gärten, auch nicht wie die meisten der englischen und amerikanischen Gartenbücher eine direkte praktische Anleitung für Gartendilettanten geben. Es will Geschichte schreiben in dem weiten Sinne von Jakob Burckhardt und Karl Justi. Es sieht darum die Sonderentwicklung des Gartens immer zugleich als einen Ausdruck des gesellschaftlichen Lebens an und die

Wandlung des Gartengeschmacks als einen Ausdruck der Wandlung des Naturempfindens, das auf das engste mit den großen und bestimmenden geistigen Strömungen der Jahrhunderte durchsetzt ist. Als ein geschlossenes und bewußt aufgebautes literarisches Kunstwerk will dieses Buch angesehen werden, und in der Kunst der Schilderung des geistigen Lebens, der ästhetischen Stimmung zumal des 15. bis 18. Jahrhunderts wüßte ich in der kunstgeschichtlichen Literatur der letzten Jahre keine Veröffentlichung zu nennen, die diesem an die Seite zu setzen ist. Die Kenntnis der Verfasserin in der Literatur, der historischen wie der poetischen Quellen der alten und der neuen Zeit ist eine wirklich bewundernswerte, und wie sie aus den Tusci des jüngeren Plinius, aus Bembos Asolani, aus Bacons Gartenessay die Grundideen der zeitgenössischen Gärten rekonstruiert, zeigt eine außerordentliche Feinheit und einen großen Scharfsinn der kritischen Methode. Und nicht zuletzt: dieses Buch ist in einem sorgsam gepflegten, bilderreichen, aber abgewogenen, klassischen Deutsch geschrieben, und zumal in der Darstellung der großen Hauptepochen erhebt sich dieser biegsame Stil zu glänzenden Schilderungen.

Ein nicht geringes Verdienst der Verfasserin ist es auch, diese umfangreiche Masse an Abbildungen herbeigebracht und neben den bekannten Stichserien vor allem auch neues und unbekanntes Material geboten zu haben. Neben den Stichen kommen Gemälde und Zeichnungen zu Wort, aber auch in großer Zahl geschickt ausgewählte Photographien, zumal von Einzelheiten. Der Maßstab der Reproduktion ist bei den großen Ansichten aus der Vogelperspektive und den Veduten oft allzu klein, so daß das Detail verloren geht. In der Bezeichnung der Illustrationen hätte man gern eine größere Ausführlichkeit: für die Benutzung reichen die allzu knappen Angaben oft nicht aus; dazu kommt, daß der Verleger von den Vorlagen die Unterschriften und bei den Stichen vor allem die Stecherbezeichnungen weggeschnitten hat. Ein größerer Maßstab war bei dem gewählten Format nicht möglich. Man möchte wünschen, daß einmal ein findiger Verleger auf den Gedanken käme, etwa Furttenbachs Stiche oder Matthias Diesels Erlustierende Augenweide oder eine von Salomon Kleiners prachtvollen Bilderfolgen in Originalgröße zu reproduzieren, wie die typographische Gesellschaft in Rom die gesamten Serien der Faldaschen Stiche nachgebildet hat. Auch in den Quellenverweisen möchte der, der nun mit Einzelforschungen ergänzend einzusetzen wünscht, gern etwas mehr haben. Eine vollständige Bibliographie, wie sie die englische Gartenliteratur wenigstens bis 1830 in dem alten Buch von George W. Johnson, in dem neuen von Alicia Amherst besitzt, wäre schon etwas sehr Brauchbares.

Bei der Renaissancevilla und bei dem Barockschloß, bei der ersteren vielleicht noch mehr wie bei dem zweiten, geht die Architektur des eigentlichen Wohnhauses ohne Trennung in die Terrassen und Parterre über. Die Villa ist nur das Schlußstück der Gartenanlage. Wo soll man hier die Trennungslinie ziehen, was gehört der Entwicklung der Villa als eines architektonischen Sonderwesens, was der Geschichte des Gartens an? In dieser Schwierigkeit liegt zugleich eine Gefahr und Beschränkung für die Geschichte des Gartens; sie müßte gleichzeitig eine Geschichte der Villa, eine Geschichte des Barockschlosses sein. Das ist selbstverständlich ein Ding der Unmöglichkeit. Das Kapitel über die Renaissancevilla krankt vielleicht an dieser der Verfasserin selbst nur allzu sehr bewußten Unmöglichkeit. Man möchte hier gern Bernhard Patzaks Buch zur Ergänzung herbeiholen — das seinerseits nur wieder der Entwicklung des Gartens eine zu geringe Beachtung schenkt.

Es liegt auf der Hand, daß ein Buch, das die Kühnheit hat, ein in seinen Zusammenhängen in den meisten Abschnitten noch nie erkanntes und dargestelltes Gebiet zum ersten Male zu schildern, in vielem nur vorläufige Linien abstecken kann, die von der weiter dringenden Forschung auszufüllen oder auch zu verschieben sind. Und ebenso ergibt sich als eine

Selbstverständlichkeit, wie bei dem ersten Versuch einer weltgeschichtlichen Schilderung, daß der Grad der Erkenntnis den einzelnen Kapiteln gegenüber ein verschiedener sein mußte. Das gilt natürlich vor allem dort, wo es der Verfasserin an Autopsie fehlt, in Portugal und Rußland wie in Ostasien. Sieht man von den oben genannten Darstellungen der Geschichte des englischen und niederländischen Gartens ab, so war die Entwicklungslinie eben überall neu zu zeichnen. Wie wenig auf genauem Studium der Pläne und vor allem auch der Akten und Rechnungen aufgebaute Untersuchungen liegen doch vor allem für die Gebiete der deutschen Kunst vor. Hugo Kochs Sächsische Gartenkunst ist eine der wenigen monographischen Darstellungen, die hier rühmlich zu nennen sind. Wie wichtig und wie notwendig wären ähnliche Sammlungen über die friderizianischen Gärten, die bayrischen, die österreichischen. Das sind alles fromme Wünsche, die jetzt hoffentlich bald ihre Antwort finden.

An Leser und Benutzer der verschiedensten Kategorien wendet sich das Buch, an die Archäologen und Kunsthistoriker, an die Kulturhistoriker und an alle die, die die Geschichte der geistigen und wissenschaftlichen Bewegungen dieser Jahrhunderte verfolgen wollen, vor allem aber auch an die seltene Klasse der Menschen, die noch der halb vergessenen Kunst des Lesens kundig sind. Daneben aber appelliert diese Veröffentlichung ebenso an die Gartenarchitekten und Plangestalter, die großen Stadtbaumeister und Verwaltungsbeamten von heute, zu deren Aufgabe dieses von der Gegenwart immer klarer erkannte Ziel gehört, die Natur architektonisch gestaltet in ihre Pläne hineinzuziehen. Endlich an die große Klasse der Gartenliebhaber aller Art, die in diesen Bilderschätzen reiche Anregungen und Vorbilder finden werden. Für uns kommt insbesondere in Betracht, was dieses Buch der kunstgeschichtlichen Forschung an festen Resultaten, neuen Anregungen und fruchtbaren Gesichtspunkten gegeben hat, und für diese darf unsere Disziplin der Verfasserin vor allem aufrichtig dankbar sein. *Paul Clemen.*

Die zerstörten Glasgemälde in der Kirche von Hindelbank und ihre Beziehungen zur Familie von Erlach. Von **Hans Lehmann.** Mit 14 Tafeln in Lichtdruck, einer in Farbendruck und 15 Textillustrationen. Bern, Verlag von K. J. Wyss. Preis 12 M.

Die Sammlung von Aufnahmen des gesamten Bestandes Schweizer Glasgemälde, die das Züricher Landesmuseum seit Jahren ausarbeitet, beweist ihren Wert hier in besonders deutlicher Weise. Denn der Glasgemäldeschmuck der Kirche zu Hindelbank bei Bern, eines der wichtigsten Monumente der Berner Glasmalerei zur Zeit des Niclaus Manuel, der am 21. Juli 1911 beim Brande der Kirche bis auf wenige Reste zugrunde gegangen ist, ist nun wenigstens in trefflichen, ein Jahr vorher verfertigten Aufnahmen erhalten, die in der vorliegenden Publikation in Lichtdruck wiedergegeben sind. Herr Direktor Lehmann, dem wir in seiner Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, mehreren Auktionskatalogen und Abhandlungen, wertvolle Arbeiten verdanken, liefert dazu eine umfassende Studie. Sie zerfällt in einen historischen und den eigentlich kunsthistorischen Teil. Der erstere liefert die Geschichte der südlich von Bern gelegenen Pfarrgemeinde Hindelbank, die Erwerbung der Herrschaft durch den Berner Schultheißen Hans von Erlach, den Hauptstifter des Glasgemäldeschmuckes, die Wiedererwerbung des Besitzes nach langer Unterbrechung durch Hieronymus von Erlach 1720, sowie die weiteren Schicksale des Geschlechtes und der Herrschaft in der Revolutions- und Restaurationszeit. (Hieronymus, französischer Offizier, später Schultheiß, der Erbauer des Hôtel d'Erlach im französischen Schloßstil, ist in dem Marmormonument des Berliner Bildhauers Nahl in der Kirche verewigt. Dieses

sowie das ebendort befindliche, im 18. Jahrhundert weitberühmte Grabmal der Frau Langhans in Hindelbank, gleichfalls von Nahl, sind von dem Brande 1911 einigermaßen verschont geblieben.)

Es folgt eine ausführliche Beschreibung der Scheiben. Die wichtigste Gruppe sind die von Hans von Erlach und einigen Herren und Ständen 1519 gestifteten herrlichen Figuren- und Wappenscheiben, von denen eine Anzahl aus Hafners Meisterwerken schweizerischer Glasmalerei bekannt sind. Unter den zahlreichen kleineren Rundscheiben mit Wappen in Ornamentkränzen ragt eine Gruppe von 1527 hervor, eine Stiftung des Hans von Erlach, ein schönes Beispiel der auch in der deutschen Glasmalerei des 16. Jahrhunderts häufigen Ahnenreihen, hier die Vorfahren des Schultheißen durch fünf Generationen umfassend; die wichtigsten Glieder sind hier von Lehmann kurz biographisch behandelt.

In dem kunsthistorischen Teil wird ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Berner Glasmalerei, eine Art Vorstudie zu der von Lehmann geplanten Gesamtdarstellung dieses Themas, geliefert. An der Hand der Quellen werden einige in der spätgotischen und Frührenaissance-Epoche in Bern tätige Glasmalerpersönlichkeiten aufgestellt und zu einer Reihe in Bern, Hindelbank, Jegistorf und Spiez befindlicher Scheiben in Beziehung gesetzt: Hans Hänle aus Reutlingen, Peter Streiff, Hans Stumpf und Lukas Schwarz. Eine greifbare und auch für die allgemeine Forschung interessante Persönlichkeit unter den Berner Glasmalern dieser Epoche ist der von Lehmann bereits mehrfach besprochene Hans Funk aus Zürich, dem die von Hans von Erlach 1515 in die Kirche zu Jegistorf gestifteten Fenster angehören. Im Anschluß an eine Rundscheibenserie im Bubenbergschen Säßhause in Bern schreibt ihm Lehmann einen in der Mischung von spätgotischem Maßwerk und Renaissanceakanthus charakteristischen Riß für eine Rundscheibe in der Handzeichnungssammlung Wyss zu. Unter den neben ihm auch für Hindelbank tätigen Meistern scheint Jacob Meyer der bemerkenswerteste. Die Berner Glasmalerei, deren Blütezeit mit der Wirksamkeit Manuels ungefähr zusammenfällt, tritt gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts und weiterhin vor den Städten der Ostschweiz, vor allem vor Zürich völlig in den Hintergrund. Eine kurze, an kulturgeschichtlichen Nachrichten reiche Zusammenstellung der späteren Berner Glasmaler bis auf den letzten, Samuel Küpfer († 1786), schließt die Abhandlung Lehmanns. Beigegeben ist ihr ein Stammbaum der Familie von Erlach mit Bezug auf die Glasgemälde in den Kirchen von Hindelbank und Spiez. So stellt die Arbeit einen wichtigen Beitrag für die Schweizer Familiengeschichte wie für die Kunstgeschichte dar.

Hermann Schmitz.

Francesco Malaguzzi Valeri: La Corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento. I. La Vita privata. Mailand, M. Hoepli 1913. XVI + 763 S.

Der vorliegende erste Band dieses breit angelegten Werkes ist keine kunstgeschichtliche Arbeit. Er hält sich im allgemeinen auf dem Gebiete der Kulturgeschichte, und nur gelegentlich werden kunstgeschichtliche Fragen erörtert. Trotzdem soll er an dieser Stelle angezeigt werden. Schon deswegen, weil dieser kulturgeschichtliche Teil die Grundlage bilden soll, auf der sich ein zweiter geistesgeschichtlicher Teil aufbauen wird. In einem zweiten Bande gedenkt Graf Malaguzzi Valeri die Geschichte der bildenden Künste, der Literatur und der Musik zur Zeit Lodovicos in Mailand zu behandeln. Aber auch an sich wird dieser erste Band dem Kunsthistoriker viel zu sagen haben. Kann doch die Interpretation eines Kunstwerkes in vielen Fällen auf archäologische und biographische Daten

nicht verzichten, und ohne einige Rücksicht auf die allgemeine Kulturgeschichte wird die Kunstgeschichte nie auskommen können.

Malaguzzis Buch behandelt die glänzendste Zeit Mailands, das in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter der Herrschaft der Sforza seine höchste Blüte erlebte. Die überragende Herrschergestalt dieser Zeit war Lodovico Sforza. So ist denn seine Lebenszeit als ungefährer Zeitpunkt für die Untersuchung angenommen. Ein einleitendes Kapitel, das die Biographie Lodovicos bis zur Thronbesteigung (1494) enthält, läßt keinen Zweifel darüber, daß er als der Mittelpunkt angesehen werden soll, um den sich das ganze Leben in der Lombardei gruppiert. Neben ihm treten sein Bruder Galeazzo Maria († 1476), der nur 10 Jahre regierte, und sein Neffe Giovan Galeazzo († 1494), der sich kaum ernstlich um die Regierung des Landes bekümmert hat, zurück. Der gesamte Stoff ist in drei weitere Kapitel aufgeteilt, die das Leben des Volkes, das Leben am Hofe in Mailand und das Leben auf den Schlössern der herzoglichen Familie und des Adels schildern sollen. Ein außerordentlich reiches Material stand für eine solche Darstellung zur Verfügung: zahlreiche, zum Teil schon untersuchte, zum Teil noch unbekannte Urkunden und zeitgenössische Briefe und Berichte und ältere historische Darstellungen; dann aber auch alter Hausrat, Bauten der Zeit, bildliche Darstellungen auf Gemälden und in illustrierten Büchern u. ä. m. Wo die Unterlagen für die Rekonstruktion der Verhältnisse in der Lombardei selbst nicht ausreichten, hat der Verfasser den Kulturzustand der Zeit in andern Ländern zur Ergänzung geschildert. Das brauchte aber nur in wenigen Fällen zu geschehen, denn die Überlieferung ist für Mailand gerade besonders reich. Und auch, was die zeitliche Begrenzung des Themas anlangt, brauchten nur selten Rückschlüsse aus älteren oder jüngeren Zuständen gezogen zu werden. Wo es geschehen ist, hat der Verfasser die nötige Vorsicht durchaus walten lassen. Ganz streng kann natürlich eine zeitliche Begrenzung bei derartigen Untersuchungen nicht eingehalten werden. Schon die Erklärung gewisser Erscheinungen erfordert, daß man sie in ihre Anfänge zurückverfolgt. Im ganzen hat sich jedenfalls ein einheitliches und annähernd vollständiges Bild vom Kulturzustand in der behandelten Zeit und in der Lombardei ergeben.

Die Fülle der Dinge, die dieses Buch enthält, ist fast unübersehbar. Man erfährt Biographisches von den Fürsten und den Männern und Frauen, die am Hofe lebten. Über die Wohnungen aller Stände, ihren Hausrat, ihre Kleidung, ihre Sitten und Gebräuche, ihre rechtliche und soziale Stellung, ihre Arbeiten und Vergnügungen sind eingehende Nachrichten zu finden. Dann wird wieder allerlei über Kindererziehung, über Moralität und Religiosität der Zeit mitgeteilt. So ist das Leben in seiner ganzen Breite untersucht. Und die Schilderungen sind überall wissenschaftlich belegt; stets sind die Quellen angegeben, aus denen der Verfasser geschöpft hat, und oft sind zeitgenössische Urkunden und Berichte wörtlich abgedruckt. Eine nicht unwesentliche Unterstützung für den Leser bildet das sehr reiche und vorzügliche Abbildungsmaterial (1000 Textabbildungen und 40 Tafeln). Dem Kunsthistoriker wird diese Beigabe besonders gelegen kommen. Und er wird unter diesen Dingen manches kunsthistorisch wichtige und bisher noch unpublizierte Stück finden. Wir möchten besonders auf die Abbildungen der Schlösser und auf die zahlreichen Reproduktionen bisher noch wenig bekannter lombardischer Miniaturen hinweisen. Für den Kunsthistoriker wird auch der Abschnitt wichtig sein, der von der Weberei in Mailand handelt. Auf Grund der Verwendung von Stoffen an Einbänden oder wegen der als Muster benutzten sforzesken Impresen und Wappen hat Malaguzzi eine Reihe von Stücken als mailändisch zu bestimmen versucht; andere fügt er dann aus stilkritischen Gründen diesen hinzu, so daß eine nicht unbeträchtliche Zahl von Stücken, deren Muster man bisher

zum größten Teil für venezianisch hielt, mit einiger Wahrscheinlichkeit für mailändisch angesprochen werden kann.

Ist somit in diesem Werk ein reichhaltiger Stoff in fleißigster Arbeit zusammengetragen und in guter Ordnung mitgeteilt, so wird man doch nicht umhin können, die Beschränkung einer solchen Arbeit zu bemerken. Sie erweckt überall das Vertrauen zu ihrer Zuverlässigkeit, und wer den ganzen Band durchliest, wird den Eindruck eines großen Zuwachses an Einzelwissen haben. Was aber das Buch nicht gibt, ja bei der Fülle des neuen und noch unbearbeiteten Stoffes vorerst vielleicht gar nicht geben konnte, ist eine Herausarbeitung größerer Gesichtspunkte und entscheidender Richtlinien. Der Verfasser hat wohl selbst gefühlt, daß er eine solche Forderung nicht erfüllen konnte, als er in der Vorrede sagte, sein Buch sei vor allem als Nachschlagewerk gedacht (»il libro vuol essere sopra tutto di consultazione«). Er fügt hinzu, daß er alles habe sammeln wollen, was bisher über den Kulturzustand Mailands zur Zeit Lodovicos bekannt geworden sei, und daß er zugleich alle Lücken zu füllen gesucht habe, die noch bestanden. Und wer das ganze reiche Leben an sich vorüberziehen sieht, das sich aus diesen Blättern erlesen läßt, wird allerdings die Erfüllung dieser Aufgabe dankbar anerkennen. *K. Zoege von Manteuffel.*

A. Venturi, Storia dell' arte italiana. VII. La Pittura del Quattrocento. Parte II. Mailand U. Hoepli 1913.

Zwei Jahre nach Abschluß des ersten Teiles von Band VII seiner »Geschichte der italienischen Malerei« hat Venturi den zweiten Teil fertigzustellen vermocht: eine gewaltige Leistung, die zu unbeschränkter Anerkennung nötigt. Selbst mit diesem aber ist er nicht imstande gewesen, den Stoff ganz abzuschließen; dieser erwies sich als so ausgedehnt, daß in diesem neuen Bande nur die Malerei Mittelitaliens abgehandelt ist und der dritte Band erst, der die oberitalienische Malerei des 15. Jahrhunderts behandeln soll, den Abschluß bringen wird [1]).

Der Band behandelt ausschließlich die Entwicklung einer einzigen Schule, die von Piero della Francesca ihren Ausgang nahm. Fünf von den sechs Kapiteln, in die Venturi das Material gegliedert hat, tragen die gleiche Überschrift: »Ausbreitung der Kunst des Piero della Francesca in Mittelitalien«. Damit hat der Autor völlig richtig abwägend dieser größten Erscheinung des mittleren Italiens die zentrale Stellung zugewiesen, die ihr gebührt; einerlei, ob man mit ihm alle Spuren dieses Meisters in unzähligen Größeren und Kleineren wiederfinden wird oder nicht.

Das erste Kapitel behandelt seinen unmittelbaren Gefolgsmann Melozzo nebst dessen ebenso unbedeutenden wie fruchtbaren Schüler Palmezzano und ein paar geringeren, teilweise anonymen Künstlern aus beider Heimat, der Romagna.

Das zweite sucht die Persönlichkeit des Fra Carnevale, die sich immer wieder mit der des Piero vermischt, klarer zu fassen, behandelt dann die wenigen Arbeiten Bramantes als Maler, der von Melozzo her sich inspirierte, und geht dann zu Justus van Gent über, der mit den Stilelementen, die er vom Norden mitbrachte, die Kunstform Melozzos zu vereinigen suchte. Dieser Gruppe wird Giovanni Santi angereiht, der nach Venturi wahrscheinlich von dem — in der Reimchronik freilich nicht genannten — Fra Carnevale seinen Ausgang nahm. Sein einziger bekannter Schüler, der jetzt wegen seiner dokumentarisch erwiesenen Beziehungen zum jungen Raphael viel behandelte Evangelista di Pian di Meleto, wird am Schluß dieses Kapitels in seinem Schaffen eingehend erörtert.

[1]) **Noch bevor diese Anzeige** gedruckt wurde, ist **dieser III. Teil** erschienen.

Das dritte Kapitel ist Rom und Latium gewidmet. Hier nehmen von Piero ihren Ausgang: der anonyme Meister des Freskenzyklus im Kloster von Tor de Specchi in Rom und der bedeutende Lorenzo da Viterbo; von Melozzo: der Maler des Freskenzyklus in S. Giovanni Evangelista in Tivoli und Antoniazzo Romano, dessen Stil mehrere Gefolgsmänner fand.

Das vierte Kapitel behandelt ausschließlich Signorelli und dessen Gehilfen und Nachahmer Don Pietro Dei (B. della Gatta) nebst einigen Ausläufern ihrer Kunst in Arezzo.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit den Hauptmeistern der Schule von Perugia: Perugino, der sich in seinen Anfängen mit Signorelli nahe berührt, und seine Nachahmer, die frühen: Fiorenzo und Pinturicchio, die späteren: Antonio da Viterbo, Melanzio, Ibi, Spagna und Bernardino di Mariotto, endlich die letzten, schon von Raphaels Einfluß berührten, unter denen Eusebio di San Giorgio der interessanteste ist. Einige nicht-umbrische Schüler Peruginos sind an den Schluß gestellt.

Kapitel VI, »Die Apotheose«, ist den Anfängen Raphaels, insbesondere seinem Anteil an dem Freskenschmuck des Cambio gewidmet.

Es wird kaum notwendig sein hervorzuheben, was überhaupt den Vorzug des ganzen Werks ausmacht, die ausgedehnte Kenntnis des weit verstreuten Materials, mit dem der Verf. arbeitet. Er baut seine Darstellung auf breitester Basis auf, und man hat alle Ursache, ihm dankbar dafür zu sein: gerade auf einem Gebiet, wo so vieles noch der Prüfung bedarf, die nur auf einer sehr ausgedehnten Monumentenkenntnis erfolgen kann.

In der Benutzung und Ausdeutung des Materials entfernt sich Venturi allerdings sehr weit von der herkömmlich gewordenen Auffassung. Ich hebe einen Fall heraus, weil er prinzipielle Bedeutung hat. Das größte Problem in der Geschichte der Peruginer Malerei dieses Zeitraums ist Fiorenzo di Lorenzo. Über die Werke, die man ihm zuschreiben kann, stehen sich zwei Ansichten scharf gegenüber. Dagegen ist man sich darüber einig, daß Perugino sich aus einem — direkten oder indirekten — Schulverhältnis zu ihm herausentwickelt hat [2]), während man Fiorenzos Stil aus Anregungen, die er in Florenz, namentlich von Verrocchio her, empfangen hat, hervorgehen läßt. Mit Befremden findet man bei Venturi die Dinge einigermaßen umgekehrt: Fiorenzo, hervorgegangen aus lokaler Tradition, bildet seinen Stil an den Werken des Perugino, während dieser, schon ein Zwanzigjähriger, sich in San Sepolcro oder Arezzo Ende der sechziger Jahre in der Werkstatt des Piero della Francesca ausgebildet habe.

Geht man dieser Verschiebung der Ansicht in einer so grundlegenden Frage nach, so wird man finden, daß sie auf einer durchaus persönlichen Kritik des vorhandenen Bildermaterials gegründet ist. Venturi eröffnet die Besprechung von Peruginos Entwicklung mit der oft diskutierten »Himmelfahrt Mariä« aus S. Chiara in Borgo San Sepolcro. Man kennt die Zahlung von 1469, die Piero della Francesca für Vollendung dieses Bildes, das er bereits 1454 übernommen hatte, erhielt; dieses trägt aber nicht seinen, sondern Peruginos Stil: folglich hat Perugino die von Piero entworfene Komposition ausgeführt, hat also in einem Schulverhältnis zu ihm gestanden [3]).

Die Umkehrung des Schulverhältnisses von Fiorenzo und Perugino aber wird dadurch bewerkstelligt, daß die ganze Gruppe der Werke, die man geschlossen dem ersteren zuzu-

[2]) Vgl. W. Bombe, Geschichte der Peruginer Malerei, S. 158.

[3]) Venturis Beweisführung steht die Tatsache entgegen, die zu entkräften ihm nicht geglückt ist, daß Perugino zu keiner Zeit, wenn aber, so höchstens in seiner schwächsten letzten Periode, in einem ähnlich flachen und flauen Stil gemalt haben könnte, wie ihn dieses Altarbild zeigt.

schreiben gewohnt war, — ich hebe zwei der Bernhardinsbilder in Perugia, die drei Predellentäfelchen im Louvre, die, früher Pesellino zugeschrieben [4]), von Venturi selbst zuerst als Fiorenzos Arbeiten bestimmt worden waren, den Kruzifixus mit Hieronymus und Christoph der Galerie Borghese und die Anbetung der Könige in der Galerie von Perugia hervor — nunmehr dem jungen Perugino gegeben wird.

Bei dem gänzlichen Versagen der Dokumente über entscheidende Fragen, wie das Geburtsdatum sowohl des Perugino, wie des Fiorenzo oder die Frühwerke des letzteren, sind wir gewiß genötigt, mit Hilfe der Stilkritik allein vorzugehen. Diese hat es versucht, für Fiorenzo eine einigermaßen plausible Entwicklung herzustellen, von gewissen Frühwerken an (London, Perugia), die ihn dem Studium der Werke des Alunno hingegeben zeigen, bis zu den beiden beglaubigten der Reifezeit (beide in Perugia), in denen der Einfluß des Verrocchioschen Kunstkreises nicht übersehen werden kann. Das Herausbrechen wichtiger Bindeglieder aus dieser Kette, wie es Venturi versucht, bedeutet das Zerreißen in zwei getrennte Teile, ohne daß dafür als Äquivalent eine überzeugungskräftige Darlegung der Entwicklung der Kunst Peruginos gewonnen wird. Vielmehr stehen hier die von Venturi angenommenen Jugendwerke ohne Zusammenhang den gesicherten Erstlingsarbeiten (Sebastian in Cerqueto und Schlüsselübergabe in Rom) gegenüber. Wo Hypothese gegen Hypothese steht, kann man sich nur für diejenige entscheiden, die in sich größere Beweiskraft hat; das wird niemand von Venturis Rekonstruktion des jungen Perugino behaupten können.

Bei dieser ungewöhnlich komplizierten Sachlage mag auch ein nebensächliches Motiv der Landschaft nicht übersehen sein. Auf mehreren Werken, die bisher dem Fiorenzo zugeschrieben wurden, findet sich eine Felskulisse verwendet, wo auf vertikalen Wänden eine horizontale Platte lagert, oft mit überhängendem Gras, seltener mit Stämmchen bewachsen (s. Abb. 351, 353, 367, 439, 443). Venturi verteilt sie auf beide Meister, während man diese Besonderheit, eine Art Vorliebe offenbar eines Mannes für phantastisch-willkürliche Bildungen, auf gesicherten Arbeiten Peruginis vergebens sucht (die grotesken Felsbildungen auf den Flügeln des Petersburger Triptychons, Abb. 381, sind wesensverschieden).

Bedenklicher noch als eine immerhin diskutierbare Autfassung, wie in dem besprochenen Fall, erscheint es, wenn Venturi, ohne daß irgendeine feste Unterlage vorhanden ist, Künstler zu rekonstruieren versucht. Das Schlimmste ist hier wohl die von ihm versuchte Rekonstruktion des Andrea d'Assisi, genannt »l'Ingegno« (S. 662). Diesem Phantom sind 35 Seiten des Buches gewidmet, und auf Grund von Vasari wird hier eine Künstlerlaufbahn verfolgt, die von der sixtinischen Kapelle über Spello zum Collegio del Cambio führt. Diesem Manne werden u. a. Werke wie das Altarbild und die Predellen in Fano und das Caen-Sposalizio zugeschrieben. Es ist wirklich so, als ob Rumohrs Nachweis über die Haltlosigkeit von Vasaris Erzählung nie geschrieben worden wäre [5]). Andere Künstler, die Venturi zu neuem Leben zu erwecken sich bemüht, sind Fra Carnevale, dem von neuem das große Altarbild in der Brera zugeschrieben, dagegen die beiden Tafeln des Palazzo Barberini jetzt abgesprochen werden (S. 95 ff.) und Evangelista di Pian di Meleto, von dem wiederum nicht ein einziges Werk beglaubigt ist (S. 188 ff.). Hat es immerhin gewisse Wahrscheinlichkeit, wenn ihm Bilder, die offenbar aus Giovanni Santis Werkstatt hervorgegangen sind, wie die geringeren der Musen in der Galerie Corsini oder die Aposteln im Dom von Urbino, zu-

4) Dies gibt dem Verf. Veranlassung, Perugino in Florenz sich durch Pesellinos Werke beeinflussen zu lassen (S. 463).

5) Italienische Forschungen II, S. 324 ff. Vgl. auch die Ausführungen U. Gnolis in der überhaupt sehr beachtenswerten Anzeige von Venturis Buch in Rassegna d'arte XIII, 1913, Dezemberheft S. III ff.

geschrieben werden, so wird man vergebens zwischen diesen und dem aus Urbino stammenden Altarbild von 1488 in Budapest (Abb. 152) eine Verbindung suchen.

Schwere Bedenken muß auch in dem Schlußkapitel die Auffassung von Raphaels Jugendentwicklung erregen, wie sie Venturi darstellt. Man mag über gewisse Detailfragen, wie der Datierung der von Timoteos Kunst besonders beeinflußten kleinen Bilder, verschiedener Ansicht sein; das Material im ganzen, sollte man meinen, sei einigermaßen festgelegt und könne nur durch den Nachweis verschollener Werke etwa erweitert werden, wie es jünst bei den Fragmenten des Niccolo da Tolentino-Altars der Fall war. Venturi aber, abgesehen von geringeren Zuschreibungen, will Raphael einen sehr wesentlichen Anteil an dem Zyklus im Cambio zuerkennen: die ganze rechte Wand hier sei Raphaels Schöpfung, bereits unter dem Eindruck der Florentiner Kunst entstanden, die er auf einem flüchtigen Besuch kennen gelernt habe. Als wahrscheinliches Datum bezeichnet Verf. das Jahr 1505. In diesem Fall wenigstens läßt sich die völlige Falschheit seiner These schlüssig erweisen, und mit erdrückendem Material hat dies Gnoli getan [6]); denn nicht nur trägt der Pfeiler rechts von diesem Fresko das Datum 1500, sondern die erhaltenen Dokumente stellen auch klar, daß die Hauptarbeit des ganzen Raumes bis 1502 getan gewesen sein muß.

Wie hier, so tritt auch an anderen Stellen die Neigung, Hypothesen gleich als Tatsachen zur Stütze von andern Hypothesen zu nehmen, bedenklich hervor. Ein paar Beispiele. Venturi schreibt die »Geburt Christi« von Pier dalla Francesca in London seinem Fra Carnevale zu, und der Umstand, daß dieses Bild nachweislich aus Borgo San Sepolcro stammt, diene, sagt er, um den einen mit dem andern zu verbinden (S. 98). Das Fresko mit dem h. Ludwig von Piero im Municipio derselben Stadt war nach guter Tradition 1460 datiert; nach Venturi aber ist diese Arbeit von einem Gehilfen (Parte I, S. 474), und so kann Verf. nun behaupten, daß man von 1454 bis 1465 von Piero nichts wisse, was ihm möglich macht, einen längeren Aufenthalt des Meisters in Rom am Hofe Pius' II. anzunehmen (S. 5); und diese seine Hypothese, später als Tatsache vorgetragen (S. 223), dient, eine völlig neue Rekonstruktion der römischen Schule in der zweiten Hälfte des Quattrocento vorzutragen. Und weil Venturi Spuren des Einflusses von Piero bei Lorenzo da Viterbo findet, so macht er diesen zum Gehilfen Pieros bei dessen vatikanischen Fresken, von denen nur leider höchst zweifelhaft ist, ob sie je vorhanden gewesen sind (S. 236).

Ich führe diese herausgegriffenen Beispiele an, weil ich das methodisch so sehr Bedenkliche hervorzuheben für notwendig halte. In einem Fach, wie dem unsrigen, wo die Schwierigkeit darin liegt, daß zwei wesentlich verschiedene Methoden — die historisch-philologische und die stilkritische — notwendig ineinander greifen, ist es unbedingt erforderlich, die Tatsachen streng von den Hypothesen zu sondern: sonst muß eine grenzenlose Verwirrung die Folge sein. Gerade in dieser Hinsicht aber läßt Venturis Arbeit mehr und mehr zu wünschen übrig.

Nicht weniger bedenklich aber erscheint es, daß der Verf., um die Grundthese, auf der dieser Band aufgebaut ist, nämlich von dem alles beherrschenden Einfluß des Piero della Francesca auf die Entwicklung der mittelitalienischen Malerei, zu verfolgen, andere gar nicht zu übersehende Einflüsse teils ganz übergeht, teils als unwesentlich hinstellt. Wie ist es aber möglich, z. B. den Einfluß Benozzos auf die Ausbildung des Lorenzo da Viterbo zu leugnen (S. 223 und 233 Anm.), dessen Vorbild aus dem Detail der Himmelfahrt der Maria (s. Abb. 184) absolut unverkennbar herausschaut? Oder der Maler des Zyklus im Kloster von Tor de' Specchi in Rom, ist er denn nicht offenkundig genug ein schwacher

[6]) Rassegna d'arte XIII, S. 75 ff.

Nachahmer Benozzos? [7]) Von der Bedeutung, die Verrocchio für die spätere Phase der umbrischen Malerei gehabt hat, ist überhaupt mit keinem Wort die Rede; selbst bei Fiorenzo fehlt dieser Name, ebenso bei Perugino, wo dagegen ein Studium der Werke der Pollajuoli ziemlich willkürlich angenommen ist. Den Einfluß gerade des Verrocchio aber wird ein guter Beobachter in charakteristischen Details wiederfinden; selbst bei Meistern, bei denen man es zunächst nicht erwartet. Auf der Madonna von Pinturicchio in London z. B. nebst der Wiederholung in Trevi (Abb. 447 und 448) hat nicht nur das bambino Stileigentümlichkeiten des Florentiner Bildhauers, wie die Querfalten an den Oberschenkeln; auch die gesamte Haltung geht auf Verrocchio zurück (vgl. besonders das Marmorrelief im Bargello, den Putto vom Tabernakel in der Chiesa di Monteluce und das Bild aus der Verrocchio-Werkstatt in der Berliner Galerie). Aber nicht genug damit, auch die eigenartig gebildete rechte Hand der Madonna findet man auf Werken dieses Kreises: ich führe das Marmorrelief bei Quincy Shaw in Boston (rechte Hand des Engels) und das Bild bei Herrn v. Mumm in Frankfurt (Abb. 64 bei Mackowsky, Verrocchio) an. Auch ein anderes Motiv für die Hand der Madonna, das in der umbrischen Kunst häufig zu finden ist, nämlich daß Maria den Körper des Kindes mit dem dritten und vierten Finger eben berührt und zwischen dem zweiten Finger und Daumen einen Zipfel, sei es ihres Gewandes, sei es eines den Leib des Kindes umgebenden Tuches, faßt, gehört dem Kreise des Verrocchio an (Bargello-Marmor, Bild in Berlin, Altarbild in Pistoja). Man findet es u. a. auf Fiorenzos Bild in Frankfurt und bei Perugino überaus häufig (Madonna mit zwei Heiligen in Wien, Abb. 397, Altarbilder in Sinigaglia und Fano und anderwärts). Bewegen wir uns hier noch im Kreise von Meistern, die nach Florenz hin gerichtet sind, so ist das bei einem Maler wie Melanzio kaum mehr der Fall: und doch findet man auf seinem (ihm von Venturi zugeschriebenen) Altarbilde der Madonna di Vecciano (Abb. 558) in der linken Hand der Maria mit dem im Eck vorstehenden zweiten Finger, dem abstehenden Daumen und den wie abgeschnittenen übrigen Fingern eine typische Form Verrocchios, die auf dessen Bildern sich immer von neuem findet (Madonna des Meisters in Berlin, sowie das Werkstattbild ebendort, drei Erzengelbild, Florenz, Tobias mit Engel, London).

Es mag endlich von Interesse sein, einige wichtigere Einzelurteile Venturis kennen zu lernen. Das seinerzeit von Venturi als Barbarj in der Literatur eingeführte Doppelbildnis in Neapel wird jetzt einem unbekannten Maler aus dem Kreise des Bramante gegeben (S. 122). Das Bild des Erlösers in Città di Castello, das früher dem Melozzo zugeschrieben wurde, erscheint als Werk eines Nachfolgers des Justus van Gent (S. 129). Auf Justus bestimmt Verf. den viel diskutierten h. Markus in Frankfurt (S. 162, Abb. 139), bei dem der oberitalienische Stil doch gar nicht übersehen werden kann. In der einen Seite der Kirchenfahne von Raphael in Città di Castello mit der Erschaffung der Eva erkennt er die Mache des Evangelista di Pian di Meleto, trotzdem gerade für die Figur Gottvaters hier der Entwurf Raphaels in Oxford noch vorhanden ist (S. 219). Die »Verkündigung«, gemeinhin Fiorenzo genannt, die einst die Porziuncula schmückte und jetzt bei Mrs. Gardner in Boston zu finden ist [8]), wird in engste Beziehung zu Lorenzo da Viterbo gebracht (S. 250; Abb. 199). Man ist begierig zu erfahren, wie Verf. denn nun die Madonna in Berlin (Nr. 129) beurteilt, die unzweifelhaft von derselben Hand ist. Mit Erstaunen findet man sie als Werk des

---

[7]) Ein lehrreiches Beispiel, wie Benozzo von den späteren Umbrern nachgeahmt wurde, bietet Bombe a. a. O. S. 130 ff.

[8]) Die Identität beider Bilder scheint Verf. einen Augenblick nicht gegenwärtig gewesen zu sein. S. die Anm. S. 585.

Lorenzo da Sanseverino aufgeführt (S. 585 Anm.). Bei Signorelli sind zwei so überzeugend echte Bilder, wie das Münchener Tondo und die Uffizien-Madonna mit den nackten Figuren »einem der ältesten Gehilfen« zugesprochen (S. 409/10), trotzdem letzteres alter Mediceerbesitz gewesen ist, nach Vasari für denselben Lorenzo gemalt, der vom Meister das Pansbild erhielt. Das männliche Bildnis in der Galerie Borghese, das man seit Morelli allgemein als Jugendwerk von Raphael betrachtet, wird vom Verf. dem Perugino gegeben (S. 508), das Altarbild in Fano bis auf die Lünette ihm genommen (S. 538). Selbst das berühmte Triptychon Peruginos in London ist nicht ganz eigenhändig (S. 542), und für das Mittelbild hat er eine Anleihe nach einer Komposition, jetzt in der Galerie Liechtenstein [9]), gemacht, nach der auch das Bild im Pitti von einem Schüler gemalt ist (S. 566 Anm.)! In der Liste der Frühwerke Peruginos fehlt der für seine Beziehungen zu Signorelli so wichtige Kruzifixus mit fünf Heiligen in den Uffizien, denn er ist nach Venturi von einem Schüler Peruginos, der die bronzene Art Signorellis nachahmt (S. 566 Anm.); und das trotz der Provenienz des Bildes aus der Kirche der Calza, wo noch zwei andere unbestrittene Jugendwerke des Meisters sich befanden (Akademie). Die seinerzeit vom Verf. zuerst behauptete, von anderen mit so guten Gründen bekämpfte Zuschreibung von 7 Zeichnungen in London, Paris und Frankfurt an Pinturicchio wird aufrecht erhalten (S. 626 Anm.). Das Altarbild Peruginos mit der von vier Heiligen verehrten Madonna in Perugia von 1500 [10]) wird einem neuen Meister, den Verf. den »Meister der Diotallevi-Madonna« nennt, gegeben, weil er diesem die so genannte Raphael-Madonna zuschreibt (S. 742 ff.). Die größte Überraschung aber wird uns fast bis zum Schluß aufbewahrt, wo eine ganz neue Theorie über das »Venezianische Skizzenbuch« vorgetragen wird, nach der es von einem Zeichner herrührt, der »wahrscheinlich gegen das Ende des 17. Jahrhunderts« gelebt hat (S. 765/6 Anm.).

Der Bedeutung des so groß angelegten Werkes, dem berechtigten Ruf des Verf. entsprechend habe ich seine Ansichten so eingehend darlegen wollen. Wenn hierbei die Schwächen seiner Ausführungen, die nach unserer Ansicht darin zutage treten, hervorgehoben sind, so geschah es namentlich aus dem Grunde, weil Venturis Auffassung für den ersten Augenblick viel Bestechendes hat, so daß man Gefahr läuft, sie zu der seinigen zu machen. Aber auch wenn man ihn bekämpft, wird man es mit dem Gefühl tun, daß man selbst dort profitiert, wo der Verf. in der Irre geht; und man wird unter allen Umständen ihm für das reiche Material danken, dessen Benutzung durch sein Werk so sehr erleichtert wird. Ein Teil des Dankes gebührt auch dem Verlag, der den Band, ebenso wie seine Vorgänger, verschwenderisch mit Abbildungen ausgestattet hat. *Gronau.*

M. Friedländer. Handzeichnungen deutscher Meister in der Herzoglich Anhaltschen Behördenbibliothek zu Dessau. Felix Krais Verlag, Stuttgart. Fol.

Die vorliegende Publikation ist dankbar zu begrüßen, weil sie eine Reihe wertvoller Kunstwerke bekannt macht, die nur deswegen nicht genügend beachtet wurden, weil sie nicht sehr bequem zugänglich sind.

Die Kunstliebe des Verlegers und das Verständnis eines unserer besten Kenner haben hier zusammen gewirkt. — Die Dessauer Zeichnungensammlung ist nach einer ein-

9) das ein schwächliches Schulwerk ist!

10) Zu diesem Bilde ist zu vgl. Bombe a. a. O. S. 198.

leuchtenden Vermutung Friedländers von einem schweizerischen Künstler im 17. Jahrhundert zusammengestellt worden. Bekannt wurde sie erst, als sie sich in der Bernburgischen Bibliothek befand, wo sie in zwei Klebebände eingeordnet war. Aus dem Vorwort des Verlegers erfahren wir, daß schon 1826 der Plan bestanden habe, die wertvollsten dieser Zeichnungen in lithographischen Kopien zu veröffentlichen. Nachdem dann die Sammlung 1876 an ihren gegenwärtigen Aufbewahrungsort gelangt war, wurde sie von Seidlitz kritisch gemustert, der sie 1882 im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen II, 3 besprach und in einzelnen Proben publizierte. Diese Angaben hat Friedländer ergänzt und in einigen Punkten berichtigt. Seine Auswahl berücksichtigt in dankenswerter Weise auch die gemeinhin wenig beliebten deutschen und schweizerischen Meister der Spätzeit des 16. und des 17. Jahrhunderts. Eben, weil wir hier noch einiges nachzulernen haben, möchte man unter diesen Blättern keines entbehren, während unter den älteren Arbeiten das eine oder das andere hätte weggelassen werden können, z. B. die Baldung-Kopie des Saturn (Nr. 32) oder die Zeichnung des hl. Christoph (Nr. 24), die den Entwurf eines besseren Meisters für eine Wandmalerei zu imitieren scheint.

Unter den nicht veröffentlichten Zeichnungen fand ich (vol. I, 67) nur ein wichtigeres Blatt, das vielleicht mit Rücksicht auf seinen Umfang (318 : 112 mm) nicht aufgenommen wurde. Es ist ein Aquarell, augenscheinlich von Wendel Dietterlin, und stellt in einer Nische einen vornehmen Jäger nebst zwei Hunden dar. Das mit Deckweiß und Gold gehöhte Blatt sieht aus wie die Vorlage zu einer dekorativen Wandmalerei; möglicherweise war diese für das von Dietterlin ausgemalte Stuttgarter Lusthaus bestimmt, denn am Postament der Figur lehnt, von Putten gehalten, das Württembergische Wappen. Ein kritischer Besucher hat übrigens Dietterlins Namen auf dem Untersatzbogen bereits angemerkt.

Friedländers Kennerschaft und seine Vorsicht in Zuschreibungen ermahnen auch seinen Referenten zur Zurückhaltung. Immerhin seien im folgenden einige Glossen notiert.

Die Serie beginnt mit zwei wertvollen Zeichnungen: 1. Junker von Prag, Apostel (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts); 2. hl. Christoph, um 1430, wohl mittelrheinisch.

7. Hl. Michael. Friedländer bezeichnet die bedeutende und schöne Zeichnung mit Recht als deutsch, um 1500. — Der Schwung des prachtvoll entfalteten Gewandes läßt an einen Oberdeutschen denken. Wenn Seidlitz Wohlgemut nennt, so ist damit ein beachtenswerter Hinweis gegeben, vorausgesetzt, daß an den Meister des Peringsdörferschen Altars gedacht wird.

8. Albrecht Dürer, Petrus und Simon Magus; wohl das interessanteste Blatt der Serie, wie auch Friedländer andeutet. Wenn man sich unter dem Schatz klassierter deutscher Handzeichnungen vergleichend umsieht, so gerät man nolens volens zunächst auf den Benediktmeister, jenen merkwürdigen Mann, der in die deutsche Kunst eintrat, um sie mit sieben Federzeichnungen, anscheinend Vorlagen für Wandmalereien, zu bereichern und dann wieder zu verschwinden. Die Handschrift unserer Zeichnung, wie sie sich in der Bildung des Gewandes, in der Andeutung des ansteigenden Erdreichs oder des Turmgebäudes links bekundet, ist die des Benediktmeisters. Alle meine Bemühungen, mir als Advocatus diaboli einen wesentlichen Unterschied entgegenzuhalten, versagten, es blieb dabei: ganz der Benediktmeister! Und zugleich auch ganz Dürer, und zwar der Dürer der Apokalypse und einiger frühen Stiche! Seidlitz und Friedländer haben auf die Doppelgänger des zuschauenden Türken in Dürers graphischem Werk hingewiesen; auch den Kaiser mit seiner hochgebauten Krone oder die wunderlichen Dämonen, die dem bösen Simon einen unsicheren Halt in den Lüften gewähren, könnte man mit Parallelgestalten aus Dürer be-

legen. Da nun zwei Größen, die einzeln einer dritten gleichen, auch untereinander gleich sein müssen, so liegt der Schluß nahe, daß der Benediktmeister eben Dürer gewesen sei, und zwar könnte als Schlußstein, der den Bogen zusammenhält, füglich jener Stein verwendet werden, der vorn auf unserem Blatte liegt und Dürers Monogramm trägt. Allerdings scheint dieser Monogrammstein eine spätere Zutat zu sein; doch halte ich es für sehr wohl möglich, daß Dürer selber ihn nachträglich hinzugefügt habe. Das Datum 1512 ist in blasserer Tinte von fremder Hand hineingeschrieben.

10. Lautespielender Jüngling. So einleuchtend hier die Zuschreibung an Schäufelein ist, so kann ich mich bei dem nächsten Blatte eines Zweifels nicht erwehren. Die geradlinigen Umrisse lassen den zuerst von Seidlitz ausgesprochenen Gedanken an Baldung wohl in Betracht kommen.

12. Vortrefflich als Matthias Gerung bestimmt, mit dessen Holzschnitten der Strich der Zeichnung augenscheinlich übereinstimmt.

13. Nürnbergisch um 1520. Der allegorische Vorwurf, der auch im Nürnberger Rathaussaal gemalt und von Sebald Beham für den Titelholzschnitt zu Goblers gerichtlichem Prozeß gezeichnet worden ist, findet seine Erklärung in dem Distichon: Implicat ut muscas, transmittit aranea vespas — Sic parcit magnis lex humilesque premit. Als Zeichner könnte Wolf Traut in Betracht kommen, an den die Schlankheit der Figuren und die unsichere Perspektive in Verbindung mit der dürerisch-kalligraphischen Strichführung denken lassen. — Unter den folgenden Blättern begegnen uns höchst wertvolle Arbeiten von Flötner, Altdorfer und Cranach.

31. Wechtlin, der Apostel Simon. Den Vorbehalt, den Seidlitz und Friedländer an die Zuschreibung knüpfen, könnte man doch wohl fallen lassen. Die Signatur mit den gekreuzten Stäben ähnelt stark jener Wechtlins (man könnte aus den Schnörkeln links und rechts sogar Io — V lesen), während der Charakter der Zeichnung seiner Art zumindest nicht widerspricht.

35. Ambrosius Holbein, Bildnis eines jungen Mädchens. Eine ähnliche, vielleicht dieselbe Person begegnet uns in einem Aquarell der Basler Sammlung, das Ganz XI, 10 dem jüngeren Hans Holbein zuschreibt. Möglicherweise rührt auch jenes Blatt von Ambrosius her.

Unter den Hans Holbein d. J. zugeschriebenen Arbeiten sind die ersten beiden: Temperantia, Judith, zweifellos echt, die andern — zwei Dolchscheiden, die zu den schönsten kunstgewerblichen Entwürfen Holbeins zählen, müssen dagegen als problematisch gelten, wenngleich ihre Aufnahme in die vorliegende Publikation dankbar zu begrüßen ist. — Nr. 38 wiederholt im Gegensinne eine bekannte Zeichnung der Basler Sammlung. Nun ist zwar das Basler Blatt im ganzen sauberer ausgeführt, zeigt auch mit der Montierung mehr von der ursprünglichen Vorlage und ist in der oberen Hälfte der Komposition entschieden lebendiger; dafür aber enthält das Dessauer Exemplar in der unteren Hälfte ein paar ausdrucksvollere Einzelheiten (z. B. die Köpfe des Königs und des Fähnrichs). Der Umstand, daß auf dem Basler Blatt der Fähnrich das Schwert an der verkehrten Seite trägt, spricht nach Analogie des folgenden Falles vielmehr für als gegen die ursprüngliche Orientierung; denn, da es sich um Vorlagen für Treibarbeiten handelt, empfahl sich die Ausführung der Werkzeichnung im Spiegelsinne.

39. Von diesem Blatte, zu welchem ein erster köstlicher Entwurf mit Varianten in Basel vorliegt, gibt es eine ziemlich getreue, wenn auch vergröberte Kopie in der Hamburger Kunsthalle. Die flüchtige Basler Skizze ist im Spiegelsinn gehalten (Thisbe erdolcht sich mit der Linken, Amor zielt mit der Linken). Die sorgsam

schraffierende Technik unseres Blattes läßt es als Vorlage für Goldschmiedearbeit ungeeignet erscheinen und findet in der Tat kein weiteres Beispiel unter Holbeins Werkzeichnungen. Daher erscheinen mir die Bemerkungen Seidlitzens gerechtfertigt zu sein, die auf den Holzschnitt hinweisen, sei es nun, daß die Dessauer Zeichnung die Kopie nach einem Drucke oder die Vorlage für einen solchen bedeute. — Es folgen ausgezeichnete Blätter von Urs Graf (41—44), Meister H. F. (45) schwäbischen und schweizerischen Meistern, (47, 48, 49 a, b).

50. Monogrammist I. A. Bildnis eines vornehmen Mannes. Der Dargestellte ist, wie Seidlitz mit Recht bemerkt, Herzog Ludwig von Bayern. Der Stich Barthel Behams stimmt im Gegensinn so sehr mit unserer Zeichnung überein, daß man annehmen darf, der Monogrammist (Jost Ammann?) habe die Zeichnung Behams kopiert.

52. Held in phantastischer Rüstung. Hinter dem ziemlich groben Blatte möchte man in der Ferne einen Entwurf Holbeins vermuten, an den die Haltung der Figur und die Ornamentierung erinnern.

61. Christoph Maurer, Ne sutor ultra crepidam. Der Kritikaster soll doch wohl ein Schuster sein, auf den das Handwerkszeug, Ledermesser und Schurzfell, hinweisen.

Unter den letzten Zeichnungen seien eine recht gut komponierte Skizze Rottenhammers (Diana und Aktäon), das Stammbuchblatt Wenzel Hollars und die Madonnengruppe von Hendrik Goltzius hervorgehoben. — Es bleibt nur übrig, die Ausstattung des Werkes und die Qualität der Reproduktion als vortrefflich zu rühmen.

G. Pauli.

H. Loßnitzer. Hans Leinberger. Nachbildungen seiner Kupferstiche und Holzschnitte. Graphische Gesellschaft. XVIII. Veröffentlichung. Berlin 1913. Fol.

Der uns zu früh entrissene junge Forscher hat mit dieser Arbeit einen wertvollen Beitrag zu unserer Kunstgeschichte geliefert. Wenn der Graphiker, von dem er handelt, auch nicht zu den bedeutendsten gehört, so ist er doch eine der kuriosesten Erscheinungen aus jener denkwürdigen Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance; einer, der den ekstatischen Überschwang der älteren Zeit gar seltsam mit zierlichen welschen und antikischen Floskeln verbrämt. In seiner kurzen Monographie hat Loßnitzer gleichzeitig mehr und weniger geleistet, als von solch einer Arbeit erwartet werden darf.

Das Minus betrifft den Katalog der Drucke. Wohl bewährt sich der gute Blick des Verfassers darin, daß er in den Stichen und Holzschnitten die gleiche Hand erkennt. Wenn er aber in seiner Zusammenstellung sich auf die monogrammierten Arbeiten beschränkt, deren bisher bekannte Zahl er nur um ein Blatt zu vermehren weiß, so liegt die Vermutung nahe, daß seine Autopsie zu beschränkt gewesen sei. Schriftlich eingezogene Erkundigungen bei den öffentlichen Sammlungen genügen hier nicht. Man muß selber überall hinkommen und sehen. Dann aber steht zu erwarten, daß, wie in allen andern analogen Fällen, so auch hier, die Zahl der bezeichneten Arbeiten Zuwachs erfahren werde aus dem großen Schatz der anonymen Drucke. Doch über diesen vielmehr vermuteten als nachgewiesenen Mangel kann man sich damit trösten, daß die gegebenen Notizen mit den Hinweisen auf die verschiedenen Sammlungen und den Reproduktionen, die wie immer bei der Graphischen Gesellschaft vortrefflich geraten sind, eine gute Basis für weitere Forschung abgeben. Lieber weniger Attributionen, aber richtige, als viele, aber verkehrte. — Bei der chronologischen Ordnung der Drucke, wie sie auf S. 12 gegeben ist, kann man fragen, ob die wenigen Daten auf den Arbeiten des Monogrammisten ihr eine genügende Unterlage gewähren. Wenn,

wie man gern mit dem Verf. annimmt, der tölpelhafte Moreskentanz L. 30 an den Anfang zu setzen ist, so leuchtet es nicht recht ein, daß ihm die verhältnismäßig zierlicheren Blätter Mars und Venus (L. 18) und Amor (L. 20) an die Seite zu stellen wären. Vielmehr ist es denkbar, daß diese letzteren formal zusammengehörigen Stiche am Ende der Entwicklungsreihe gestanden haben.

Ein bedeutsames Mehr bringt uns Loßnitzer, indem er uns als den Monogrammisten den Landshuter Bildschnitzer Hans Leinberger vorstellt. Eben hier aber hat ihm Th. Demmler im letzten Heft des Jahrbuchs der Kgl. preuß. Kunstsammlgn. (XXXV, 103) entschieden widersprochen. Er identifiziert den Graphiker mit dem Meister des Breisacher Altars.

Vergegenwärtigen wir uns das Für und Wider. Daß der Graphiker auch oder vielmehr vorzugsweise Plastiker gewesen sei, sagt er uns selbst durch das geflissentliche Hervorkehren seines Handwerkszeuges, des Stemmeisens, dem er bisweilen auch den Schlegel beigesellt. — Die Chronologie erlaubt die Deutung auf Leinberger wie auf den Breisacher. Gestehen wir uns ferner von vornherein, daß wir in solchem Falle mangels zwingender Beweise, lediglich auf die bekanntermaßen sehr elastischen Instrumente der Stilkritik angewiesen, nicht zur Gewißheit, sondern nur zu Hypothesen von größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit gelangen können. Daß zwischen den Drucken des Monogrammisten und den Bildwerken Leinbergers, und zwar gerade in Einzelheiten bemerkenswerte Übereinstimmungen bestehen, hat Loßnitzer dargetan. Andererseits notiert auch Demmler Analogien mit dem Breisacher Meister, die im allgemeinen sich auf die äußerliche Bewegtheit der Gestalten im besonderen auf die Gewandbehandlung beziehen. Die Vergleichung der Monogramme führt zu keinem zwingenden Schlusse. Das übrigens restaurierte Monogramm des Breisacher Bildhauers stimmt nicht völlig mit dem des Graphikers überein; eher schon könnte man dieses vom Leinbergerschen Monogramm behaupten, wenn man es mit der allerdings nur zweimal vorkommenden Signatur auf den Stichen L. 18 und 20 vergleicht. — Bevor man weitergeht, sei eine generelle Bemerkung erlaubt. Wenn ein Künstler sowohl als Graphiker wie als Plastiker auftritt, so ist anzunehmen, daß er in dem gefügigeren Material bewegtere Formen anwende als in dem spröderen Material. Wer z. B. wehende Locken und flatternde Gewänder zeichnet oder sticht, wird ihre Formen in der plastischen Darstellung vielmehr mäßigen und zusammenhalten als steigern und weiter entfalten. — Ferner sei daran erinnert, daß auf jene Einzelheiten, welche die Gewöhnung gleicher Formensprache oder Handschrift verraten, größeres Gewicht zu legen ist als auf die allgemeinen Analogien gleicher Stimmung oder Gesinnung; denn die künstlerische Stimmung ist bei erregbaren Naturen von Fall zu Fall und von Werk zu Werk — wie die tägliche Erfahrung lehrt — immerhin noch wandelbarer, weil bewußter, als die unbewußt geübte Gewohnheit im einzelnen der Formgebung.

Erwägen wir nach diesen Prämissen den vorliegenden Streitfall, so ist zunächst Demmler darin beizupflichten, daß allerdings auf den ersten Blick der Graphiker H L in einzelnen Arbeiten, dem großen Petrus (L. 16), dem Schmerzensmann (L. 6), dem Christoph (L. 26) oder dem Rundblättchen der hl. Barbara (L. 9) dem Breisacher Plastiker als verwandt erscheint. Nur handelt es sich hier um einen Teil des graphischen Werkes, der seinen Gesamtcharakter nicht erschöpfend repräsentiert. — Nach diesen paar Arbeiten muß man sich den Meister beschwingter und leichtblütiger vorstellen, als die Summe seiner graphischen Arbeit es erlaubt. Im ganzen gibt er sich doch als einen schwerfälligen Gesellen, dem dies aufgeregte Gebahren ein tölpelhaftes Ansehn verleiht. Und noch eines, das Demmler doch wohl zu leicht nimmt! Der Graphiker ist in seiner Formensprache ganz erfüllt von Renaissancemotiven, die wunderlich genug den spätgotischen Überschwang seiner Bildchen durch-

setzen. Von diesem welschen Wesen läßt aber der Breisacher nichts merken. — Wenn dieser wirklich der Stecher H L sein sollte, so ständen wir vor dem Phänomen, daß der Künstler in seiner Graphik maßvoller und schwerfälliger gewesen wäre als in seiner Plastik. Ja, wenn man den nicht von Demmler hervorgehobenen Teil des graphischen Werkes bedenkt, so möchte man geradezu auf den Breisacher anwenden, was Demmler von Leinberger sagt, daß man ein »völliges Umlernen« annehmen müsse, wenn er von ihm zu seinen Schnitzereien fortgeschritten wäre. Daß der Stecher von Mars und Venus (L. 18) die Krönung Mariä am Breisacher Hochaltar geschnitzt habe, ist kaum glaublich, während ihm allerdings etwas wie Leinbergers Relief der Taufe Christi in Berlin recht wohl zuzutrauen wäre.

Je mehr man nun aber die Einzelheiten vergleicht, um so mehr treten der Breisacher und der Graphiker auseinander. Mit Recht spricht Demmler von der »unklaren Statik« des oberrheinischen Meisters, der die Festigkeit des Stehens und Sitzens in seinem spätgotischen Liniengewoge auflöst, während dem Monogrammisten H L umgekehrt die übertriebene Standfestigkeit von stark bewegten Gestalten vorzuhalten wäre. Seine Moreskentänzer stehen wie angenagelt auf einem Beine, seine Florian und Christoph haften der ausfahrenden Beweglichkeit zum Trotz mit ganzen Sohlen am Boden. Ferner hält es schwer, die mageren nervösen Gestalten der Breisacher Werkstatt mit dem schweren Menschenschlag des Graphikers zusammenzureimen oder in den dolychocephalen Christusköpfen der Altäre in Breisach und Niederrothweil die Hand wiederzuerkennen, die den Christus des Holzschnittes L. 23 zeichnete. — In den Arbeiten des Breisachers vermag ich keine Analogie mit dem Graphiker zu finden, die so auffällig wäre wie die Bildung der Hände oder die Haltung der Johannesfiguren auf den Reliefs der Kreuzigung in München und der Beweinung in Berlin mit dem Schmerzensmann L. 6. — Erinnern wir uns nun ferner des Einschlages von Renaissanceformen in den Drucken des Monogrammisten und in den Reliefs Leinbergers und bedenken wir ferner, daß die lebhaftere Bewegtheit und das reichere Detail auf den Drucken in der Natur der Sache, d. h. der gefügigeren Kunstmittel begründet liegt, so dürfte für die Annahme Loßnitzers, daß Leinberger der Graphiker gewesen sei, die Wahrscheinlichkeit sprechen.
G. Pauli.

Casimir v. Chłędowski. Rom. — I. Die Menschen der Renaissance. 524 S. — II. Die Menschen des Barock. 549 S. Autorisierte Übersetzung aus dem Polnischen von Rosa Schapire. Verlag Georg Müller, München 1912.

Rom ist nicht die Geburtsstätte von einer großen Zahl berühmter Männer gewesen; aber es hat von jeher die eigentümliche Macht besessen, bedeutende Menschen — Politiker, Gelehrte, Künstler und durch Schönheit oder Klugheit ausgezeichnete Frauen in seine Mauern zu ziehen: hier entfaltete sich oft erst ihre Kraft, hier leisteten sie ihr Höchstes. Das tritt natürlich in politisch ungünstigen Zeiten zurück, wie nach der Völkerwanderung und im ausgehenden Mittelalter, da die Päpste in Avignon residierten. Aber immer wieder wurden die Sieben Hügel zum Kulturzentrum, zur Weltstadt. Es ist keine Redensart: das ewige Rom. Man hatte die Tiberstadt und ihre Bedeutung freilich in jüngerer Zeit beinahe vergessen, als die Vorliebe für Quattrocentokunst Toskana ganz in den Vordergrund des Interesses stellte. Aber diese Epoche scheint ihrem Ende nahe zu sein; und da das römische Barock Trumpf zu werden beginnt, kommen Chłędowskis Schilderungen gerade zur rechten Zeit.

Sie umfassen mehr als drei Jahrhunderte, denn das Anfangskapitel des ersten Bandes, »Das Geschlecht der Colonna«, greift weit ins Mittelalter zurück. Als Abschluß ist etwa das

Jahr 1700 gewählt, was man bedauert. Denn das römische Barock wird ja erst einige Jahrzehnte später vom Klassizismus überwunden. Von Rokoko kann man vielleicht in Norditalien sprechen; hier ist es nie zur Herrschaft gelangt; und gerade durch den Kontrast zum übrigen Europa, wie durch die Teilnahme von Deutschen am römischen Geistesleben, erscheint die Tiberstadt des 18. Jahrhunderts als ein wichtiges Kapitel, das nicht nur den eigentlichen Kunsthistoriker interessiert. Hoffentlich schenkt uns der polnische Gelehrte noch einen dritten Band.

Beim Lesen seiner Bücher [1]) ist man immer wieder über die Fülle des aus Quellenschriften und neuerer Literatur Zusammengetragenen, die Menge des Interessanten, das sich hier zusammendrängt, überrascht. Man erlebt das politische Treiben in der Papstresidenz, die Kämpfe um Macht und Ansehen der römischen Großen, die mannigfaltigen Kulturinteressen und die äußeren Formen des Daseins unmittelbar mit, wenn man die flott und spannend geschriebene Darstellung liest. So das Aufkommen des Nepotenwesens seit Sixtus IV., dem erst der streng gesinnte Clemens IX. ein Ende machte, nachdem es im 16. Jahrhundert durchgreifende Wandlungen erfahren hatte. Zahlreiche Komplikationen ergaben sich aus dieser selbstverständlich gewordenen Institution zwei Jahrhunderte lang. Kleine Fürstentümer verloren ihren Herrscher, um die Angehörigen des Papstes zu bereichern und mittelbar seine weltliche Macht zu steigern, oder an diese werden später die höchsten Ämter des Kirchenstaates verliehen. Die emporgekommenen Familien suchten durch glänzende Lebensführung, durch Protektion von Kunst und Wissenschaft, durch Bau und Ausgestaltung ihrer Paläste, Villen und Prachtkapellen wie durch das Sammeln von antiken Skulpturen und älteren oder damals modernen Gemälden sich hervorzutun, bis mit der Wahl eines neuen Kirchenregenten eine andere Familie an die erste Stelle trat. Das Leben Roms im 16. und mehr noch im 17. Jahrhundert, da jenseits der Alpen der Dreißigjährige und andere Kriege wüteten, war ganz dazu angetan, Italiener und Fremde herbeizulocken; sei es, um hier eine einträgliche Betätigung zu finden oder in der bunten Gesellschaft und ihren mannigfachen Freuden unterzutauchen. Sehnsüchtige Briefe schreibt Gustav Adolfs Tochter, die Exkönigin Christine, in die neue Heimat und kehrt immer wieder an den Tiber zurück. In dem gewölbten, von Säulen getragenen Prachtzimmer des Palazzo Corsini, wo heute Meisterwerke von Correggio, Andrea del Sarto und Bronzino hängen, soll sie gestorben sein. Und gleichzeitig mit ihr weilte Maria Mancini, die Nichte Mazarins, die der junge Ludwig XIV. hatte ehelichen wollen, als Gattin und Witwe Lorenzo Colonnas in der ewigen Stadt. Ihr abwechslungsreiches Leben in dem stattlichen Palast an der Piazza S. Apostoli war freilich sehr verschieden von der stillen Lebensführung Vittoria Colonnas in diesen Räumen im Cinquecento. — Maria Mancini brachte mancherlei französische Gepflogenheiten in die päpstliche Residenz, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts von spanischer Sitte abhängig gewesen. Dieser Wandel der Mode — dies Wort in weitestem Sinne verstanden — ist freilich auch im übrigen Europa nachzuweisen und hängt ohne Zweifel mit der Verschiebung der Machtverhältnisse zusammen. An Stelle Spaniens und der Habsburger rückte Frankreich an erste Stelle.

Entscheidenden Einfluß auf die innere und äußere Politik des päpstlichen Stuhls hat damals eine andere Frau, die ehrgeizige und mehr noch geldgierige Schwägerin von Innozenz X., Olympia Maidalchini, besessen, vor deren Palast an der Piazza Navona Bernini seine phantastischsten Brunnen errichtet hat.

[1]) Bei Julius Bard-Berlin ist 1910 ein ähnliches schönes Werk von Chl., »Der Hof von Ferrara«, erschienen, das über die politische Geschichte und die Kulturtaten der Esteresidenz viel Interessantes meldet.

Von Bernini und Salvator Rosa ist in längeren Kapiteln ausführlich die Rede. Die Verschiedenheit der Temperamente und Lebensweise (denn »des Menschen Schicksal ist sein Charakter«) ergeben eine eindrucksvolle Illustration dieser an starken Kontrasten so reichen Zeit.

Chłędowski kennt die Wirkung solcher Gegenüberstellungen. Er bringt sie auch im ersten Band: auf das Kapitel der Colonna, das erfüllt ist von Kampf und Intriguen, folgt »Der Einfall der Humanisten«, in dem freilich ebenso sehr von den menschlichen und allzu menschlichen Angelegenheiten dieser Gelehrtenwelt die Rede ist, wie von ihren wissenschaftlichen Taten. (Hier war freilich nach Voigts prachtvollem, viel zu wenig gelesenem Werk »Die Wiederbelebung des klassischen Altertums« wenig Neues zu sagen.) Ebenso ist Baldassare Graf Castiglione, der als Autor des Cortegiano glücklicher war denn als Politiker, mit dem »genialen Pamphletisten«, »dem Vater des Humbugs und der Reklame«, Pietro Aretino, zusammengerückt. Verhältnismäßig kurze Zeit weilten beide in Rom, und sind doch in ihren Wirkungen aus seinem Milieu nicht fortzudenken. Vielleicht ist die Schilderung Aretinos, dieses typischen Menschen der Renaissance, Chłędowskis beste Leistung. Denn trotz seiner sprichwörtlich bekannten Eigentümlichkeiten erscheint der gewissenlose Erpresser sympathisch durch die guten und zarten Seiten seines Wesens; wenn er mildtätig gegen jeden Bettler ist und die Liebe zu seinen kleinen Töchtern Adria und Austria in Worten wie »Wir sind das Spielzeug und die Narren unserer Kinder«, »Jedes Tränchen, jeder Seufzer ängstigt unsere Seele« zu unmittelbarem Ausdruck kommt.

Der überquellende Reichtum in Chłędowskis Schriften ist freilich — in anderem Licht gesehen — ihre Achillesferse. Die einzelnen Kapitel erscheinen mitunter nur wie ein Anlaß, auch Interessantes aus Nachbargebieten mitzuteilen, so kommt im Abschnitt über Agostino Chigi, Leos X. reichen und kunstliebenden Bankier, viel Interessantes über den Geldmarkt des Quattro- und Cinquecento vor. Aber es leidet hier und da durch die Fülle und Mannigfaltigkeit des Erzählten die Straffheit der fortlaufenden Schilderung. Man spürt es deutlich, wenn man etwa Rankes Geschichte der Päpste, Gregorovius' und Reumonts Darstellungen Roms wieder durchblättert. Die Historie wird oft zur Chronik, mitunter zur Chronique scandaleuse. Max v. Böhn hat eine ähnliche Schilderungsweise, freilich zierlicher und preziöser erscheint sie neben der großartigen Darstellungsmanier des Polen. Für die psychologische Interpretation sind nur Ansätze vorhanden; man lernt die Menschen Roms mehr aus ihren Taten und aus der Schilderung ihrer äußeren Erscheinung kennen.

Die kunstgeschichtlichen Notizen sind nicht das Beste; einige verlangen eine Korrektur; so ist Donatellos Heiligenstatue im Florentiner Dom keineswegs als Porträt von Poggio Bracciolini erwiesen, und die Fontäne auf dem Spanischen Platz zu Rom, die »Barcaccia«, ward von O. Pollack als Werk von Pietro Bernini, Lorenzos Vater, ermittelt. Auch Fraschetti, den Chłędowski zitiert, übernahm diese Bezeichnung. — Im übrigen hat man kein Recht, über die Auswahl oder das, was etwa dem einen oder andern in dem so großen, schönen Buche fehlt, mit dem Autor zu rechten. Er stellte kein Programm auf, das er etwa nicht erfüllte. Der Titel entspricht dem Inhalt, oder vielmehr: man findet in mancher Beziehung mehr, als man nach ihm erwartet.

Es ist keine Kulturgeschichte, wie sie Jakob Burckhardt uns schenkte, wo die Fülle der Menschen und der Fakten in ein System gezwungen wurde, so daß jede Einzelheit nur als Illustration, als Dienerin der leitenden Idee erscheint. Man könnte Burckhardts Kulturgeschichte der Renaissance mit einem Kunstwerk vergleichen, dessen Schönheit sein strenger Stil, eine höhere Gesetzmäßigkeit ist. Chłędowskis Rom dagegen ist die temperamentvolle Schilderung — fast könnte man sagen Abschrift — aus einem Stück Natur. Denn auch des Menschen Leben und Kultur ist ein Teil von ihr. *F. Schottmüller.*

REGISTER

AUFGESTELLT VON PAUL KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

Adiutorio, Desiderio de 21.
Aelst, W. v., Blumenstück, südafrikan. Ausst. d. Grosvenor Gall. (London 1913) 63.
Agardi, Alessandro 42.
Agresti da Forlì, Livio 22 f.
Alamanno 25.
Alberti, Durante 33. 35. 37 ff.
Aldegrever 91.
Alé, Crescentius 47.
Ale, Egidio 47.
Alfani 79.
— Orazio 251.
Alimbrech, Theodoro 48.
Aloisi 38 f.
Altdorfer 171.
— Zchg., Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Altichiero, Luciawunder 6.
Alunno 333.
Ambrosini, Domenico 42.
Ameiden, Dirk van 27.
Ammann, Jost (? I. A.), Bildnis eines vornehmen Mannes (Hzg. Ludwig v. Bayern?), Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 339.
Andrea d'Assisi (l'Ingegno), Werke in d. sixtin. Kap., Spello, Collegio del Cambio, Altarbild u. Predellen in Fano, Sposalizio, Caen 333.
Angelico, Fra 17.
Antonietto, miniatore 26.
Antonio, Piero, da Casale, min. 25.
— da Reggio 23.
— da Viterbo 332.
— degli Effeti 46.
— di Giusto, Rafael d' 26.
— Spagnolo (de' Portughesi) 42.
Apollonio da Capranica, min. 24.
Araldi (?), Silberstiftzchngen. n. d. Kardinälen des 4. Libreria-Freskos v. Siena, a. d. Slg. Malcolm, London, Brit. Mus. u. Windsor 268.
Argardi 45.
Arpe, Marie L' 65.
Arpino, Giuseppe d' 30 f.
Arrigo Fiammingo s. Broeck, Hendrick van den
Aschaffenburg, Friedrich von 66.
Averkamp, Hendrik van 116.

Bacchi, Andrea 31.
Bacchiacca 79.
Baglione, Baldassar 18 f. 30. 42 f. 47 f.
Baglioni, Giovanni 34.
Baldasare della Croce 30.
Baldi, Lazzaro 46.
Baldung, Hans, Hochaltarwerk des Freiburger Münsters 91. 93 f.
— Frau u. Tod, Basel, Mus. 91.
— Schmerzensmann, Freiburg, Museum 94.
— Kopie des Saturn. Zchg. Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 337.
— (Schäufelein?) Zchg. Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 338.
Balestra 181.
Bambini 181.
Bangioni, Filippo 49.
Barbari, Jacopo dei 94.
— Stiche 101.
— (? Bramante-Kreis) Doppelbildnis, Neapel 335.
Barcke, Francesco di Francesco 243. 256 f.
— Mad. m. Hlgen. (zerstört), Perugia, S. Pietro, Kap. des hl. Gregorius im Klosterhof 257.
Barigioni, Giovan Antonio 40.
Barocci, Federigo, Meisterwerk d. Cap. S. Bernardino, Perugia, Dom 246.
— Kreuzabnahme ebda. 250.
Baroccio 179.
Barozo, Giacomo 27.
Bartoli, Pietro Santi 47.
Bartolommeo, Fra 110.
— Madonnenbilder 76.
Bassani 116. 181.
Bastiano di Re 26.
Battista da Como 28.
— da Pavia, pittore 25 f.
— della Porta, Giovan 27.
— Giovanni, battiloro 25 ff.
Baumhauer, Sebald 220.
Beccafumi, Domenico 22. 79.
Beerstraten, Abrah., Midlum im Winter, südafrik. Ausst. der Grosvenor Gall., Lond. (1913) 63.
Beham, Barthel, Stich Herzog Ludwigs von Bayern 339.
— Hans Sebald 91.
— — Titelholzschnitt zu Goblers gerichtlichem Prozeß 338.
Bellini, Gentile 182.
— Giovanni 17. 181.
— Männerporträt, Frankfurt, Städelsches Institut 57.
— Jacopo 182.
Bellori, Giovan Pietro 10. 43. 45.
Benediktmeister, 7 Federzchngen.
— (? Dürer), Petrus u. Simon Magus, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 337.
Bening, Simon, Bilder in Dixmuiden und London 122.
— Miniaturen a. d. Heures de Hennessy, Brüssel, Kgl. Bibl. 122.
— (?), S., Messe des hl. Gregor, Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
Benozzo 334 f.
Berettini, Pietro, da Cortona 42.
Bernardino (?), Silberstiftzchg. z. 3 Libreriafresko v. Siena, Oxford 269 ff.* 276. 291.
Bernini 343.
— Apoll u. Daphne 233.
— Brunnen an d. Piazza Navona, Rom 342.
— Paris, Louvre-Fassade 304.
— Pietro, Barcaccia, Rom, Spanischer Platz 343.
Berthold, Meister 5.

Berthold, Rathausmalereien in Nürnberg (1423) 2.
— Nördlinger Meister des Seligenstädter Altars im Darmstädter Museum 8 f.
Bertram, Meister 12. 55.
— Buxtehuder Altar 10. 12.
— Hochaltar v. St. Petri, Hamburg 11 f.
Beyeren, Abrah., Stilleben, südafrikan. Ausst. der Grosvenor Gall., London (1913) 63. 65.
Birbaum, Alexius 220.
Bizzaccher, Carlo 48.
Bles, Herri met de 116.
— (Pseudo-) 57.
Bloemaert, Abrah. (Kopie nach einer Radierung a. d. Rembrandt-Kreis), südafrik. Ausstellung der Grosvenor Gall., London (1913) 63.
van Bloemen 21.
Bol 63.
Bonacursio, Perino 22.
Bonifatii, Natale 21. 28 f. 31.
Bonifazio 181 f.
Borgiani, Horatio 33. 37 f. 41.
Borgo, Cherubino del 31.
— Durante dal 27.
— Giovanni del 31.
Borromini 304.
Bouts, Altar in Granada 222.
Bovisino, Giovanni Ambrosio 31.
Bramante 331. 335.
— Kreis (Jacopo dei Barbari?) Doppelbildnis, Neapel 335.
Brambilla, Giovanni Ambrosio 28.
Brau, Abram, s. Brueghel.
Brescianino, Mad. m. Kind u. Joseph, München, Alte Pinakothek. Kopie n. Raffaels Mad. del Baldacchino 70* f.
Bresciano, Prospero 28.
Bril, Paul 21. 41. 116.
Broeck, Barbara van den 245.
— Crispin van den (Crispiano Palidamo) 244 f.
— Jean van den 245.
— Hendrick van den (Arrigo Fiammingo) 21. 31. 33. 243 ff. 247. 251. 260 ff.
— Anbetung d. Könige, Perugia, Pinak. (1564) 246*. 251. 260.
— Karton zum Glasgemälde des Constantino di Rosato di Spalletta, Predigt des h. Bernardin, Perugia, Dom 246* f. 251.
— Temperamalereien, Neapel, S. Gaudioso 247.
— Auferstehung Christi f. die Familie Meniconi in S. Domenico, Perugia (verbrannt) 247.
— Christus, Petrus u. Andreas, Perugia, S. Agostino 248*. 250.
Broeck, Barbara van den, Statue, Mongiovino, Kirche (verschollen) 248.
— Auferstehung Christi ebda. 248. 264.
— h. Familie ebda. 248.
— Szenen a. d. Leben d. Maria, ebda., Kap. d. Mad., zus. m. Hans Wraghe 248 f.
— Verkündigung, Glasgem.-Fragment 248.
— Kreuzabnahme, Auferstehung u. Himmelfahrt Christi, Mongiovino, Cap. del Rosario 250.
— Kreuzigung, Perugia, Stadthaus, Kap. d. Prioren 250.
— Martyrium d. h. Katharina, Perugia, S. Agostino 250.
— Auferstehung Christi, Rom, Sixtinische Kap. 251 f.
— Fresken (2. Lateranskonzil) Rom, Vatikan. Bibliothek 251.
— Malereien, Rom, S. Maria Maggiore, Cap. Sista 252.
— dsgl., Rom, S. Maria in Campo Santo 252.
— Noli me tangere, Rom, S. Maria degli Angeli 252.
— Bild (verschollen) Rom, S. Lorenzo in Lucina, Taufkap. 252.
— Flucht n. Ägypten u. h. Karl Borromäus, Rom, Cap. Privilegiata dei Morti (zerstört) 252.
— Pierre van den 245. 265 f.
— Raphael van den 245. 263. 265f.
— Rigo v. d. s. Broeck, Hendrick.
— Willem van den (Guglielmo Palidamo) 244 f. 265 f.
Broederlam 6.
Bronzino 119.
— im Pal. Corsini, Rom 342.
Bruch, s. Brueghel.
Bruculi, Abram, s. Brueghel.
Brueghel, Abraham 21. 47.
— Jan d. Ä. 116.
— d. J., Pieter 116.
— Pieter, Jahreszeitenbilder, Bekehrung Sauls 116.
Bruele, Michele 47.
Brueres, Michele 47.
Brugolo 47.
Buonfigli, Benedetto 59.
Buongarzone, Rafael 24.
Busotti, Claudio 46.

C. v. C. (Conrad von Creuznach) 66.
Cabrera, Jaime, Kreuzabnahme (n. 1400) 53.
Cacini, Bastiano 29.
Caffe d. Ä., Daniel, Pastellbildnisse 235 f.
Canova, Antonio 118.
Capobianco, Juseppe 28.
Caporali, Giulio 59. 255. 261.
Capriolo, Alibrando 32.
Caravaggio 20. 31. 235.
Carelli, Jacomo 42.
Carlone, Giambattista, Dekorationen am Neubau des Langhauses v. Lurago in Passau 171.
Carnevale, Fra 331. 333.
— Gr. Altarbild, Mailand, Brera.
— ? 2 Taf. Rom, Pal. Barb. 333.
— oder Piero della Francesca? Geburt Christi, London 334.
Caroselli, Angelo 46.
Carpi, Giovanni da 23.
Carracci 19.
Carraciolli, Anibal 36.
Carrucci, Jacopo s. Pontormo 58.
Cartaro, Cristofano 29.
Cascini, Bastiano 31 f.
Casignola, Jacomo da 27.
Cassana, Giovanni Agostino 75 f.
Castelletti, Antonio 248. 250.
Castello, Michele 42.
Celesti 181.
Celio, Gaspare 33. 38. 41.
Cellini, Benvenuto 19. 25.
Cerra, Jacomo 26.
Cesare, Joseppe, d'Arpino 30 f.
— da Orvieto 27.
Ceulen, C. Janssens van, Gemälde, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Ciciliano, Jacomo 28.
Claramonte, Vincenzo 23.
Claude Lorrain 21.
— Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. 57.
Claudio (Massarelli) di don Giulio Clovio 29. 43.
Clelia 41.
Clemente (Dentocambi) 22.
Clovius, Julius 27. 29.
Colonna, Ascanio 33.
Como, Battista da 28.
Condivische Kopie in der Casa Buonarroti zu Florenz nach Michelangelos Karton des Epifania im printroom des Brit. Mus. zu London 228 f.
Coninxloo, Gillis v. 116.
Conrad von Creuznach (C. v. C.) 66.
Constantino di Rosato di Spalletta, Glasgemälde (n. d. Karton des Hendrick v. d. Broeck): Predigt d. h. Bernardin v. Siena, Perugia, Dom (1565) 246* f.
Conte, Giacomo del 26 f.
— Jacopo del 23. 26. 32.
Conti, Cesar 29.
Cordiero, Nicolò 34. 41.
Cordiglieri, Nicolò 33. 40.
Cornelisz van Oostsanen, Jacob 65.
Correggio 180. 294.
— Georgsmadonna 295 f.
— im Pal. Corsini, Rom 342.
Corsian, Giovanni Jodocus de (Corsiari) 49.

Cortese, Guglielmo 47.
Cortona, Pietro di 46. 235.
Cossa, Francesco 175.
Costa, Lorenzo 177.
— Fresken in der Kap. d. hl. Cecilie zu Bologna 178.
Costian, Giovanni Gido de (Costiaci) 49.
Courbet 164. 166.
Courtrelle, Simon 48.
Coypel d. J. 168.
Cranach 171.
— Apoll und Diana, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 90.
— Eva, Berlin, Kgl. Schloß 90.
— Parisurteil, Darmstadt, Slg. Schäfer 90.
— Venus, Petersburg 90.
— Venus und Amor, Schleißheim 90.
— Verlobung der hl. Katharina, Wörlitz 90.
— Zchg. Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Crescenzi, Gio. Batt. 19.
Creuznach, Conrad von (C. v. C.) 66.
Crivelli 181.
Croce, Baldassare della 30.
Croiter, Guglielmo 48.
Croos, J. v., Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 65.
Cuyp, Aelbert, männl. Porträt, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.

Daig, Scheiben 62.
Daumier 165.
Dei, Don Pietro 332.
Delacroix 164. 166.
Delormes, Anthoni, Kircheninterieur, südafrik. Ausst. d. Grosven. Gall., London (1913) 64.
Dentocambi, Clemente 22.
Deusarta, Francesco 42.
Diana Mantovana 29.
Diesel, Matthias, Erlustierende Augenweide 327.
Dietherr, Jorg 312.
Dietterlin, Wendel, Aquarell, Jäger m. 2 Hunden, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. Dessau 337.
— Ausmalung des Stuttgarter Insthauses 337.
Dirk van Ameiden 27.
Domenichino, Narziß 232.
Domenico da Siena (Beccafumi) 22. 25. 32.
— Veneziano 17.
Donatello 225.
— Heiligenstatue, Florenz, Dom 343.
Dossio, Giovan Antonio 21. 27 ff.
Dubbels, Hendrik, Gemälde auf d. südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Du Cerceau, Stiche u. Handzeichnungen 326.
Dürer d. Ä., Albrecht (Vater) 210 ff. 311 ff.
Dürer (Sohn) 58. 87 f. 210 ff. 224.
— Handschriften, London, Brit. Mus. 299.
— Selbstporträt (1493) 219.
— Skizzenbuch 91.
— Handzeichnungen, Frankfurt, Städelsches Institut 57.
— — L 460. 473. 475—6. 504. 529. 531—3. 549—54. 559. 574. 584. 183.
— 4 Federzeichnungen zur Grünen Passion, Wien, Albertina 183* ff.
— L 377 Chr. v. d. Hohenpr. 187 f.
— L 409 Gefangennahme 183—6.
— L 479 Chr. vor Pilatus 187 ff.
— L 482 Dornenkrön. 192 ff.
— L 490 Christus (v. 1505) 196.
— L 521 183.
— Apokalypse 91. 299. 337.
— Große Passion (B 9 10) 195. B 11, Chr. am Kreuz 196.
— Kl. Passion, (B 39) 196.
— Grüne Passion 91.
— Dreifaltigkeits-Holzschnitt 94.
— Krönung im Marienleben 94.
— Frühe Stiche 337.
— Melancholie 299 f.
— B 87 183.
— B 88 183.
— B 94 183.
— B 102 183.
— (Benediktinermeister?), Petrus u. Simon Magus, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 337.
— — 7 Federzeichnungen 337.
Dürerschule, Kreuzigung, Dresden, 196.
Dupérac, Etienne 31.
Duquesnoy 42.
Durante Alberti 35. 37 ff.
Durante dal Borgo 27.
Dyck, Floris van 31.

Ebrech 47.
Effeti, Antonio degli 46.
Effner, Joseph 306.
Egidio della Riviera 28. 34.
— Fiamengo 28.
Elbrech 47.
Elebrech, Theodorus 47.
— (?), Mathieu, Gemälde auf der IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Eliasz, Nicolaes, Dame mit dem Fächer, IInd Nat. Loan Exhib.: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Elisabetta 51.
Enckevoort 27.
Engelbrechtsen, Cornelis (?), Tod d. h. Anna, Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt 57.
Errico de Errico s. Broeck, Hendrick v. d. 247.
Eusebio di San Giorgio 332.
— Anbetung d. Könige 1506, Perugia, S. Pietro 278.
Euwouts, Hans 65.
Evangelista di Pian di Meleto 331. 333.
— Musen, Gal. Corsini 333.
— Apostel, Urbino, Dom 333.
— Altarbild v. 1488, Budapest 334.
— ? (Raphael) Kirchenfahne m. Erschaffung d. Eva, Città di Castello 335.
Everdingen, Caesar van, Bildnis, Lakenhal in Leiden 64.
— Stilleben mit Kaiserbüste v. 1666, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Eworts 65.
Eyck 1. 14. 88.
— Genter Altarflügel, Berlin, Kais. Friedrich-Museum 73.
— Paele-Altar 295.
— Heures de Turin 120.
— (?) Heures de Turin, Breitbilder unter dem Texte 121.
— Hubert von 8.

Fachetta, Tisbe 31.
Fachetti, Pietro 27. 31. 33. 38.
Falasco, Dieco 44.
Falda, Stiche 325. 327.
Fano, Luca da 34.
Ferri, Ciro 46.
Fewchtter, Ulrich 317 f. 320.
Fiamengo, Francesco 42.
Fidanza, Prospero 46.
Filippo Bolognese, orefice 26.
Fiorentino, Francesco 23.
Fiorenzo di Lorenzo 59 f. 332 f. 335.
— Frühwerke, Lond. u. Perugia 333.
— 2 Werke d. Reifezt., Perugia 333.
— Mad. m. 2 Hlgn. Frankfurt 60. 335.
— Hl. Sebast., Rom, Gal. Spada 60.
— 2 Petrusb. Hannov. 60.
— (Lorenzo da Sanseverino?), Madonna, Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. 335 f.
— (Lorenzo da Viterbo?), Verkündigung a. d. Porziuncula Boston, Mrs. Gardner 335.
— (Perugino?), 2 Bernhardinsbilder in Perugia 60. 333.
— 3 Predellentäfelchen, Louvre 333.
— Kruzifixus m. Hieronymus u. Cristoph, Rom, Gal. Borghese 333.

Fiorenzo di Lorenzo, Anbetung d. Könige, Perugia, Galerie 333.
Fiori, Mario de 44. 46 f.
Fischer, Joh. Mich., Risse für die Klosterkirche in Ottobeuren 306
— von Erlach 310.
Flinck (?), Govert, Selbstbildnis, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Flötner, Zchg., Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Floris, Frans 244 f.
Fontana, Carlo 46. 49.
— Domenico 27.
— Giovanni 27. 30. 42.
Fouquet-Nachfolger, Engelsturz, Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
Francesca, Piero della 331 f.
— Vatikanische Fresken 334.
— Fresko m. d. hl. Ludwig, Municipio von Borgo San Sepolcro 334.
— (oder Fra Carnevale?), Geburt Christi, London 334.
— (Perugino?), Himmelfahrt Mariä aus S. Chiara in Borgo S. Sepolcro 232.
Francesco de Nicolò Scotto, Fachetti 33.
— di Pietra Santa 34.
— Fiamengo 42.
— Fiorentino 23.
Francia, Francesco:
— Münzen, Medaillen u. Niellen.
— Ein auf Leder gemalter Schild.
— Anbetung des Kindes, Glasgow, Corporation Gallery.
— Crucifixus, Bologna, Mus. Civ.
— Hl. Stefanus, Rom, Gal. Borghese.
— Hl. Franz v. Ass., Mailand, Priv.-Bes.
— Anbetung d. Könige, Dresden, Gem.-Gal.
— Madonna, London, Slg. Mond. 175 f.
— Kreuztragender Christus, Bergamo, Slg. d. Accad. Carrara.
— Hl. Georg, Rom, Gal. Corsini.
— Bildnis Bianchinis, London, Nat. Gall.
— Maria m. d. Kind u. 6 Heiligen, Berlin, Kais.-Friedr.-Mus.
— Mad. m. Heiligen, Kapelle Bentivoglio, Bologna (?).
— Verkündigung, Mailand, Breragal.
— Maria im Rosenhag, München, Pinakothek.
— Musizierende Engel, S. Vitale, Bologna.
— Glasgemälde, Bologna, C. della Misericord.
— Vermählung d. hl. Katherina m. Valerian, u. ihre Grableg., Bologna, Kap. d. hl. Cecilie 176 ff.
Francia, Francesco:
— Madonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 73. 175 f.
— Giacomo, zwei Engel, l. Kap. r. v. S. Petronio Bologna 177.
Franciabigio 79.
Franciosino, il 40.
Francke, Meister 55.
— Altar, Hamburg 12 f.
Francucci 79.
Friedrich von Aschaffenburg 66.
Frueauf, Rueland, d. J. 171. 241.
— Klosterneuburger Tafeln (v 1501) 223.
Funk, Hans, Fenster v. 1515, Jegistorf, Kirche 329.
— Rundscheibenserie im Bubenbergschen Säßhause, Bern 329.
— Riß für eine Rundscheibe, Bern, Slg. Wyß 329.
Furttenbach, Stiche 326 f.
Fyol, Konrad 66.

Gabbiani, Antonio Domenico 75.
Gaetano, Scipione 28.
Gatta, B. della 332.
Gelder (?), Aert de, Taxidermist, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Gentile, Aloisio 44 f.
— Luigi 21. 44 ff.
— da Fabriano, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 6 f.
Georgi, Bildnisse 236.
Gerung, Matth., Holzschnitte 338.
— Zchg., Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
de Ghein, Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. 57.
Ghezzi, Pietro Leone 50.
Ghinucci, Tomaso 26.
Ghirlandajo, Ridolfo 79.
Giacomo del Conte 27.
Gilabertus, Meister, Toulouse, Museum, Apostelzyklus 81* ff.
Gilio, scultore 29.
Gillio dela uliete fiamingo, Gillis van den Vliete 28.
Giorgio, Eusebio di San 332.
— Anbetung d. Könige, 1506, Perugia, S. Pietro 278.
— Francesco di, Architekturen der Bernhardinstafeln von Firenzo di Lorenzo in der Pinakothek von Perugia 60.
Giotto 88. 115.
Giovanni, scultore 22 f.
Giovanni da Carpi 23.
— Batista da Pavia 25.
— Todesco 28.
Girolamo da Sermoneta 26.
Giuliano, Fiorenzo di, Malerarbeit. an d. öffentl. Uhr des Pal. Communale, Perugia 257. 260.
Giulio (Clovio), miniatore 29.
Giusto, Rafael d'Antonio di 26.
Gleuter, Lorenzo 46.
Glimser, Bauernscheibe von 1667 in der Slg. Vaterl. Altertümer in Stuttgart 63.
Goltzius, Hendrik, Madonnengruppe, Zchg., Dessau, Hzgl. Anh. Behördenbibl. 339.
— Richtung, Mädchen mit Hund, IInd National Loan Exhibition: Women und child in art, London (1913/14) 65.
— Hubertus 27.
Graf, Urs, 4 Blatt Hdzchgen., Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 339.
Graff, Anton 236.
Gramatica, Antiveduto 34. 37.
Grandi, Ercole 176.
Greco 14.
— hl. Franziskus 16.
— Gnadenstuhl, Madrid, Prado 94.
Greslin, Otto, Zeichng. nach dem Glasgemälde eines oberpfälzischen Klosters, 1333, Regensburg, Hist. Verein 205.
Greuter, Lorenzo 21. 46.
Grien, s. Baldung.
Grimaldi, Alessandro 48.
— Gio. Francesco 46. 48.
Grimm, Jacob, Steinmetz 212.
Grimmer, Jacob 116.
Groland, Sebald 311.
Grünewald 91.
— Isenheimer Altar, Colmar 92 f.
— Heiligentafeln, Frankfurt, Hist. Mus. 93 f.
Guercino, Pietro 42. 235.
Guerra, Gaspar 31.
— Giovanni 20. 29 f. 39.
Guglietti, Guglielmo 45.
Guidotti, Paolo 31.
Guillelmo della Porta 27.

H. F., Hdzchg. Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 339.
H. L. 339 ff.
Hänle, Hans 329.
Häring, Gabriel 240.
Haex, David 27.
Halet, Egidus 47.
Hals, Dirck, Gemälde, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
— Frans, Frauenbildnis a. d. Slg. Moritz Kann auf d. südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64 f.
— — Bildnis der Marie Larp, IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art. London (1913/14) 65.

Hans von Kulmbach 91.
Hartung, Fritz 318.
Hausbuchmeister 61.
Haußmann, Elias Gottlieb, Bildnis d. Johanna Christiane Kees, geb. Graeve 236.
Hebrec 47.
Heintz, moler 213.
Helmbreker, Dirk 47.
Hendrick in te Croon 244. 251.
— van den Broeck (Arrigo Fiammingo) s. unter Broeck.
Hennig, Gust. Adolf, Bildnisse 236.
Herrad v. Landsberg, Hortus deliciarum 123. 127. 134. 145* ff.
— Min. a. d. Kreise der —, Freiburg, Stadt- u. Münsterarchiv: Zachäusszene u. Theodorgruppe 123* ff.
de Hesdin, J., Zwei Grisaillen a. d. Gebetbuch des Herzogs von Berry, Brüssel, Kgl. Bibl. 120.
Hesse, Hans 66.
Heß, Martin 66 f.
Hoeck, Jan van den 21. 43 f.
Hohenfurth, Meister von 6. 10 f.
Holbein, Ambrosius, Bildnis eines jungen Mädchens, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
— (Hans? od. Ambrosius), Aquarell m. einem jungen Mädchen, Basel, Kupferstichkab. 338.
— Hans 88. 94.
— Darmstädter Madonna 292 ff.
— Dresdener Madonna 292 ff.
— Anbetung, Freiburg 297.
— Madonna, Solothurn 295.
— Christus im Sarg, Basel 297.
— Totentanz 295. 297.
— Temperantia, Judith Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 338.
— ?Zwei Dolchscheiden-Entwürfe. Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
— 2 Entwürfe zu Dolchscheiden, Basel, Kupferstichkab. 338.
— Entwurf zu einer Dolchscheide, Hamburg, Kunsthalle 338.
— Kopie? Held in phantast. Rüstung, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 339.
Hollar, Wenzel, Stammbuchblatt, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 339.
Holper, Haintz 313 f.
Holpier, Jeronimus 213 f. 216. 220. 311 ff.
Hondecoeter, Gemälde auf d. südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
de Hooch, P., Zwei Kinder beim Golfspiel (a. d. Slg. Ronald Greville), IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art. London (1913/14) 65.
de Hoogh 63.
Houckgeest (?), Gerard, Kircheninterieur, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Hoyer, David 236.
Huber, Wolf 171.
Hübsch, Ulrich 220.
Hunen, Adriano 48.
Hurtveller, Simone 48.

I. A. (Jost Ammann?), Bildnis eines vornehmen Mannes (Hzg. Ludwig v. Bayern?), Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenb. 339.
Ibi 332.
l'Indaco, Francesco 23. 25. 32.
Ingegno s. Andrea d'Assisi 333.
Jacomo, da Casignola, scultore 27.
Jacomo Ciciliano 28.
Jacomo del Conte 26.
Jacopo del Conte 23. 26. 32.
Jacovo dei Ponti di Lilla 27.
Jallud, Enrico s. Broeck, Hendrick v. d. 252.
Jeronymo da Sermoneta (Gerolamo Sicciolante da Sermoneta) 22.
Josef, Fiamengo 24.
Junker v. Prag, Apostel 2. H. 14. Jahrh., Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 337.
Justus van Gent 243. 331. 335.
— (?) hl. Markus, Frankfurt 335.
— Nchf. (Melozzo?), Erlöser, Città di Castello 335.
Juvana, Filippo 50.

de Keyser, Thomas, Mann m. Hirtenstab, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
— Thomas, Damenbildnis (früher bei Rudolf Kann), auf der IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art. London (1913/14) 65.
— Thomas, Männliches Porträt, Paris, Louvre 65.
— (?), Thomas, Familienbildnis von 1633, IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art. London (1913/14) 65.
— Willem 64.
Kleiner, Salomon, Bilderfolgen 327.
Kölderer, Jörg, Innsbruck, silberne Kapelle, kl. Figuren 107.
Kraus, J. 326.
Küpfer, Samuel 329.
Kulmbach, Hans von 91.
Kupetzky 236.

Labaccho, Antonio 22 f. 25. 32.
Labacco, Mario 26.
Laer, Sigismondo (s. a. Lair) 34.
Lafréry-Salamanca 23.
Laib, Konrad 241.
Lair, Sigmund (s. a. Laer) 21. 32.
Lairier, Sigismondo 40.
Lama, Giov. Bern., Fries in S. Gaudioso, Neapel 247.
Landauer, Berthold 6. 9.
— Markus 215.
Landi, Angelo 28.
Landini, Taddeo, fontana delle Tartarughe 30.
— Arbeiten an d. Brücke von Borghetto 30.
— Restaurierung v. S. Giorgio in Velabro (1592) 30.
— Pflaster d. Engelsbrücke; Borghetto (1592) 30.
— Teatro di Belvedere (1593 f.) 30.
Lanfranchi, Gioseppe 42. 47.
Lareier (s. a. Lair), Sigismondo 32.
Larp, Maria 65.
Lattantio 46.
Lauro, Philippo 46.
Lauwers, Baldassar 46.
Lazzarini 181.
Leinberger, Hans, Taufe Christi u. Beweinung, Reliefs, Berlin, Kaiser-Friedr.-Mus. 341.
— Kreuzigung, München, Bayr. Nat.-Mus. 341.
— Kupferst. u. Holzschnitte 339 ff.
— Stiche:
L 30 Moreskentanz 340 f.
L 18 Mars u. Venus 340 f.
L 20 Amor 340 f.
L 16 Petrus 340 f.
L 6 Schmerzensmann 340 f.
L 26 Christoph 340 f.
L 9 Rundbl. d. h. Barbara 340 f.
L 23 Christus, Holzschn. 340 f.
Leo, Octavius 41.
Leoni, Ippolito 45.
Lespagnolo, Antonio 43.
Leyden, Lucas von, Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. (Kopie aus zwei Kupferstichen des Meisters) 57.
Liberi 181.
Liédet und Meister des goldenen Vließes (Philipp de Mazerolles), Miniaturen des Breslauer Froissart 56.
— Handschrift v. 1460, Arsenalbibl. 121.
— Miniaturen v. 1470, a. d. Charles Martel, Brüssel, Kgl. Bibl. 122.
— drei Miniaturen a. d. Histoire d'Hélène, Brüssel, Kgl. Bibliothek 122.
— Chroniques de Hainaut, Bd. 3, drei Miniaturen, Brüssel, Kgl. Bibl. 122.
— Kopie im 3. Bd. d. »Histoire

de Hainaut« in Brüssel, nach einer Miniatur des Meisters des goldenen Vließes (Philipp de Mazerolles) 56.
Liédet und Meister des goldenen Vließes (Philipp de Mazerolles), Werkstatt, drei Miniaturen a. d. Chronique de Pise, Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
van Lint 21.
Lionardo 276. 291.
— Mona Lisa, Paris 169. 285.
Lionardeske Pferdedarstellgn. 285.
Lippi, Annibale 28.
— Filippo, Madonna im Walde, Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. 73.
Lipsius, Justus, Lovaniensis 27.
Livio da Todi 22 f.
— pittore 25.
Lochner, Stephan 8.
— Mad. m. d. Veilchen, Cöln 92.
Lombardelli, Giambattista, Decke d. Kirche in Mongiovino 250.
Lombardi 101.
— Antonio u. Tullio, Grabmal, Vendramin, Venedig, S. Giovanni e Paolo 99* f.
Lorenzo s. Fiorenzo.
— miniatore 24.
Lorenzo da Sanseverino (? Fiorenzo di Lorenzo), Mad., Berlin, Kaiser-Friedr.-Mus. 335 f.
Lorenzo da Viterbo 332. 334.
— Himmelfahrt Mariä 334.
— (? Fiorenzo di Lorenzo), Verkündigung a. d. Porziuncula, Boston, Mrs. Gardner 335.
Lorrain, Claude 21.
Luca da Fano 34.
Lucas von Leyden, Handzeichng. im Städelschen Institut zu Frankfurt (Kopie aus zwei Kupferstichen d. Meisters) 57.
Lucatelli, Pietro 47.
Lucio, pittore 26.
Luckenpach, Meister, Bemalung d. Ratsstube in Nürnberg 1436 (verloren) 4.
Luini 175.
Lunghi, Martino de 28.
— Nicolò 28.
— Silla 28.
Lungo, Honorio 34.
Lutio, pittore 26.

Madalena 29. 31.
Maderna, Carlo 41.
Maes, Nic. 63.
— Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Maggi, Giovanni 21. 33. 39 f.
Man, Cornelis de, Genreszene, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Man, Cornelis de, Bildchen d. Slg. Wassermann, Paris 64.
Mander, Carel van 30.
Manet 164. 166.
Mangone, Giovanni 22.
Manno, orefice 26.
Mantegna 221. 294.
— Madonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 73.
Mantovana, Diana 29.
Manuel, Niclaus 328 f.
Maratta, Carlo 46.
Marcello, pittore 25 ff.
Marcillat, Guillaume de 246.
de Marées, George 308.
Mariani, Camillo 34.
Mario dei Fiori 46 f.
Mariotto, Bernardino di 332.
Marmion, Simon, Miniaturen a. d. Grandes Chroniques de St.Denis (Petersburg, Kaiserl. Bibl.), Brüssel, Kgl. Bibl. 120.
— Werkstatt, Miniaturen a. d. Fleur des histoires des Jean Mansel, Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
Marrelli, Michelagnelo 28. 32.
Marsaeus, Otto 46.
Martia 31.
Martini, Simone, Kreuzabnahme, Antwerpen 11. 120.
Massarelli, Claudio, di don Giulio 29.
Matham, Jacob, Stich des Cavaliere Giuseppe 31.
Matthäi, Bildnisse 236.
Matthieu, Gg. David 309.
Maurer, Christoph, Ne sutor ultra crepidam, Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 339.
— Glasmaler 62.
Mazerolles, Philipp de (Meister d. goldenen Vließes), Miniaturen des Breslauer Froissart, Niederl. 15. Jahrh. 56.
— Chronik von Jerusalem in Wien 57.
— Miniatur, kopiert von Liédet im 3. Bd. d. »Histoire de Hainaut« in Brüssel 56.
Meer, Barent van der, Stilleben, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Meister Albrecht (Regensburg, Dom) 199.
— Berthold 5.
— — Rathausmalereien in Nürnberg (1423) 2.
— — Seligenstädter Altar, Darmstadt, Landesmus. 8 f.
— Bertram 12. 55.
— — Buxtehuder Altar 10. 12.
— — Hochaltar v. St. Petri, Hamburg 11.
— der bärtigen Heiligen: Römhild, Doppelgrabmal, Mohrenk. 105* f.
König Melchior 105* ff.
hl. Jakobus 105*—108.
Baltasar 108.
Bestrafung des Spötters, Rel. am Sebaldusgrab, Nürnberg, S. Sebald 108*.
St. Sebald, Wien, Hofmuseum 106* ff.
Innsbruck, silberne Kapelle, kl. Figuren, Jost u. Reichard 107 f.
Meister Albrecht, der Diotallevi-Madonna (? Perugino), Mad. m. 4 Hlgn. 1500, Perugia 336.
— sog. Raphael-Madonna 336.
— — Grünen Passion 183* ff.
L 477 Gefangennahme 183-186.
L 478 Chr. vor dem Hohenpriester 187 f.
L 480 Chr. vor Pilatus 187 ff.
L 483 Dornenkrönung 192 ff.
L 481 Geißelung 195.
L 484. 485 195.
L 486—89 196.
— — »Heures du maréchal de Boucicaut«, Miniaturen des Gebetbuches des Herzogs von Berry, Brüssel, Kgl. Bibl. 120.
— des Altars a. d. Wittingauer Magdalenenkirche 6 ff.
— — Breisacher Altars 340 f.
— der Krönung Mariä, Niederrothweiler Altar 341.
— des Imhofschen Altars in Nürnberg, Germ. Mus. 1. 3. 6—13.
— — Landauer Altars 222.
— — Hofer Altars (Wolgemut?) 222 f.
— — Löffelholzschen Altars in St. Sebald, Nürnberg (Wolgemut?) 222 f.
— — Zwickauer Altars (Wolgemut?) 222 f.
— — Peringsdörferschen Altars (Wolgemut?), um 1500. Hl. Michael, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 337.
— — Wolfgang-Altars 223.
— — Freskenzyklus im Kloster von Tor de Specchi in Rom 332. 334.
— — in S. Giovanni Evangelista in Tivoli 332.
— — goldenen Vließes (Philipp de Mazerolles), Chronik von Jerusalem in Wien 57.
— Miniaturen der Bilderhandschrift des Froissart, in Breslauer Stadtbesitz. Niederl. 15. Jahrh. 56.
— Miniatur, kopiert von Liédet im 3. Bd. d. »Histoire de Hainaut« in Brüssel 56.
— Francke 55.
Altar, Hamburg 12 f.

Meister Albrecht, Gilabertus, Toulouse, Museum, Apostelzyklus 81* ff.
— Ludwig (Regensburg, Dom) 199.
— unbekannter, Männerporträt v. 1635 (1665) südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
— von Hohenfurth 6. 10 f.
— — Meßkirch 62.
— — Wittingau 6 ff.
— Wilhelm 12 f.
Melanzio 332.
— Altarbild d. Mad. di Vecciano 335.
Meleghino, Jacobo 21. 32.
Meleto, Evangelistia di Pian di 331. 333.
Mella, Gio 45.
Melozzo 331 f.
— (? Justus v. Gent-Nchf.) Erlöser, Città di Castello 335.
Menghino, Nicolò 43.
Mengs, Ismael, Bildnis Joh. Christ. Raabes 236.
— Raphael, Rokokoporträts 236.
Merian 326.
Metsu 63.
— (?) Austernfrau, südafrik. Ausstellg. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Meyer, Jacob 329.
Michelangelo 21. 58 f. 119. 224 ff.
— Kreuzschiff u. Chor der Peterskirche, Rom 229.
— Erschaffung Adams u. Sündenfall, Rom, Sixtinische Kapelle 115 f. 298.
— Sixtin. Decke 226 f. 250. 251.
— Jüngstes Gericht, Rom, Sixtin. Kap. 226 ff.
— Rahel u. Lea 226.
— hl. Familie, Florenz, Uffiz. 179.
— Madonna Manchester 226.
Florenz, Pitti 226.
— Taddei 226.
— Doni 226.
— Gemälde der Cap. Paolina 228.
— Venustische Verkündigung, Rom, Lateranische Sakristei 228.
— Karton des Epifania, London, British. Mus., printroom 229.
— Leda m. d. Schwan 227.
— Ganymed 227.
— Kinderbacchanal 227.
— Windsor-Schützen 227.
— Christusdarstellungen 227.
— Kruzifix, Florenz, S. Spirito 225.
— der Auferstandene, Florenz, S. Ma. sopra Minerva 228.
— Giovannino, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 225.
— Kentaurenschlacht 226.
— David 226.
Schlacht bei Cascina 226.
Michelangelo, Mathäusblock, Florenz, Ak. 226.
— Mad. v. Brügge 226.
— Mad. an der Treppe 225.
— schlafender Amor (verlor.) 226.
— Adonis 226.
— Bacchus 226.
— Eros, London 226.
— Moses, Rom 226.
— Bobolisklaven, Florenz, Akad. 226.
— Grabmal Julius II., Florenz 226.
— Mediceergräber, Florenz 227. 298.
— Pietà 226.
— Pieta (2 spätere) 228.
— Entwürfe f. Fra Sebastiano 228.
— (?) Werk in Turin 226.
— Kopie, Condivische Epifania, Casa Buonarroti 228 f.
— Santa Fiore 25 f. 31.
Miel 21.
Miele, Giovanni 44 f. 48.
Millet 166 ff.
Mochi, Francesco 42.
Möntzer, Purkart 317.
Moere, Jan v. d., zwei Miniaturen a. d. Catholicon beati Augustini, Brüssel, Kgl. Bibl. 122.
Monet 164.
Monot, Pietro Stefano 49.
Montelupo, Rafael da 22. 25. 32. 226.
Moraldi, Giovan Pietro 42.
Morelli, Nicolò 49.
Morgenstern, Frankfurter Panorama mit Staffage v. Wilck (zerstört) 173.
Moro, Elisabeth von Valois 65.
— Maria von Ungarn 65.
— Margaretha von Parma, IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Moser, Lucas 8, 13.
Mucciano, Hieronimo 27. 32.
Müntzer, Ulrich, Goldschmied 214. 313 ff.
Multscher 14.
Muratti, Francesco 49.
Mutianus, Hieronimus 27.

Nahl, Marmormonument des Hieronymus von Erlach und Grabmal d. Frau Langhans, Hindelbank, Kirche 328.
Nanglar, Adriano 51.
Nason, Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Neer, A. v. d., Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Netscher (?), Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Neumann, Balth., Bruchsal, Schloß 305. 307.
— sog. Skizzenbuch 307.
Nondine, Francesco 42.

Ochtervelt (?), Jacob, Genreszene, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Oeser, Adam Friedr., Gruppe seiner 4 Kinder 1766, Dresden, Akademie 236.
Oldrado, Pietro 30.
Olimpia 39.
Olivieri, Margherita 31.
— Pietro Paolo 27. 32.
Oostsanen, Jacob Cornelisz van 65.
Orizonte, Francesco 50 f.
Orvieto, Cesare da 27.
Otto (Marsaeus) 46.
Ottone, Lorenzo 49.

Pacher, F. 11.
— Michael 11.
— Werkstatt, Schrein ein. Pfingstaltars im Frauenchor des Stifts Nonnberg in Salzburg a. d. alt. Dom (gegen 1500) 239.
Padovano 42.
Paesi 50.
Palidamo, Crispiano (s. Broeck, Crispin van den) 244 f.
— Guglielmo s. Broeck, Willem van den 244 f. 265 f.
Palmezzano 331.
Paludano, Henrico s. Broeck, H. v. d.
Palude, s. Broeck, H. v. d.
Pannini, Giovan Paolo 51.
Paolo, Pietro (Olivieri) 27.
Parmigianino, Mad. m. Kind, Täufer u. Hieronymus, Città di Castello 259.
Passaro, Bernardino 32.
Passaroti, Bartholomeo 29.
Passeri, Giovan Battista 19. 43. 46.
Patinir, Joachim 116.
Paula 31.
Pavia, Battista da 26.
Payer, Hanns, Goldschmied 215 f.
Penni, Francesco 75. 270.
Perino del Vaga 21 f. 24. 32.
Permoser Fig., Bautzen 308.
Perrault 304.
Perugino 59 f. 175. 177. 268. 332 f. 335.
— Jugendwerke a. d. Kirche d. Calza, Florenz, Akad. 336.
— Kampf zwischen Amor u. Castitas, Paris, Louvre 290.
— Sebastian in Cerqueto 333.
— Schlüsselübergabe, Rom 333.
— Triptychon, Petersburg 333.
— Mad. m. 2 Hlgen., Wien 335.

Perugino, Altarbild in Sinigaglia 335.
— Altarbild in Fano 335 f.
— Triptychon, London 336.
— (Meister d. Diotallevi-Mad. ?), Mad. m. 4 Hlgen. v. 1500, Perugia 336.
— Schulwerke, Wien, Gal. Liechtenstein, Florenz, Pal. Pitti 336. Kruzifixus m. 5 Hlgen., Florenz, Uffizien 336.
— (? Forenzo di Lorenzo), 2 Bernhardinsbilder in Perugia 60. 333. 3 Predellentäfelchen, Paris, Louvre 333.
Kruzifixus m. Hieronymus u. Christoph, Rom, Gal. Borghese 333.
Anbetung d. Könige, Perugia, Galerie 333.
— (?) oder Piero della Francesca, Himmelfahrt Mariä, aus S. Chiara in Borgo S. Sepolcro 232.
— (? Raphael), Männl. Bildnis, Rom, Gal. Borghese 336.
Pfenning 241.
Piero s. Francesca.
Pietro di Cortona 46. 235.
Pietromartino di Pietromartino d'Anversa 243. 257 f. 259 ff.
— Beato Simone di Trento, Perugia, Pinakothek 258* f.
— Malereien an d. öffentl. Uhr des Pal. Communale zu Perugia 257. 259 f.
— Benedikt XI. u. Pius V. über dem Kreuzgangportal v. S. Domenico, Perugia (verscholl.) 257. 260.
— Kreuzgangsfresken ebda. (übertüncht) 257.
— Mad. m. Kind, Täufer u. hl. Hieronymus, Kopie n. Parmigianino, Perugia, Orfanotrofio di S. Anna 259.
Pinturicchio 59 f. 332.
— Libreriafresken in Siena 267* ff.
— 1. Libreriafresko, Siena 267 ff. 284. 288* ff.
— Dichterkrönung des Enea Silvio (3. Fresko) Siena, Libreria 272*. 274. 284.
— 5. Libreriafresko, Siena 267 ff. 278 ff* 284. 288. 290.
— Krönung Pius III. 1507, Siena, Dom 284.
— Fresko, Jesus unter den Schriftgelehrten, Spello 283.
— Madonna, London 335.
— (?) 7 Zchgen. in London, Paris, Frankfurt 336.
— (? Raffael), Reiterskizze z. 1. Libreriafresko v. Siena, Florenz Uffz. 269. 274* ff. 285. 290 f. Federzchg. z. 5. Libreriafresko v. Siena, Perugia, Haus Baldeschi 269. 278* ff. 290 f.
Federzchg. z. 1. Libreriafresko v. Siena, Florenz, Uffz. 269. 278. 288* ff.
Kentaurenkampf, Florenz, Uffizien 276.
Piombo, Guglielmo del 24.
Pirrho Ligorio 25.
Pisanello 7.
Pleydenwurff, Hans 224.
— Altar, Breslau, Museum 222.
— Wilhelm 223 f.
— Kreuzigung, München, Alte Pinakothek 222.
— (?) Kreuzigung Schönborns 222. Bildnis Schönborns 222.
— u. Wolgemut, Schatzbehalter (1491) 223.
Weltchronik (1493) 223.
Pollaiuolo 291. 335.
— Sebastian 277.
Pomarancio 245 f. 250.
— Wunder Christi, Orvieto, Dom, Cap. della Grata 245. 261.
— Stuckdekorationen ebda. 245. 262.
— Altartafel, Teich Bethesda 245.
— Fresken d. Cap. Mazzocchi 245.
— Mitarbeit an der Ausmalung d. Kirche v. Mongiovino 250.
Pomerancie, Christofano Roncagli da le 37.
Ponti, Jacovo dei —, di Lilla 27.
Pontia, Catherina Bonaccini 41.
Pontio, Flaminio 40 f.
Pontormo, Handzeichnungen in d. Uffizien 58 f.
— Zerstörte Fresken 58.
— Entwürfe für die 2. Lünette in Poggio a Cajano 1530er Jahre 58.
— Studien für die Lorenzofresken der 1550er Jahre 58.
— Anbetung der Könige, Florenz, Gal. Pitti 59.
— Lünettenfresko in Poggio à Cajano, Madonnenfresko 119.
Porta, della 31.
— Giovan Battista della 27.
— Guillelmo della 27.
— Tommasso della 32. 34.
Poussin, Nicolas 19. 230 ff.
— Rinaldo u. Armida, Dulwich 231.
— Apoll u. Daphne, Schleißheim, desgl. Paris, Louvre, desgl. Zchg. Chatsworth 232.
— Zchngen. für Marinos Adone (Geburt des Adonis), Windsor, Kgl. Bibliothek 231.
— Narziß 232.
— Pan u. Syrinx 233.
— Acis u. Galatea 233.
— Orpheus u. Eurydike, Paris, Louvre 233.
— Jagd des Meleager, Madrid, Prado, bacchische Szenen (Nymphe, Satyr u. Nymphe, Trinken a. einem Horn) 233.
Poussin, Nicolas, Zchg. des Achill unter den Töchtern des Lykomed a. d. Besitze Cassiano del Pozzos 234.
— Kindermord 235.
— laszive Zchngen., Chantilly 235.
— Rebekka 235.
— 7 Sakramente, 2. Serie 235.
Pozzo, Andrea 310.
Primi, Ludovicus 44.
Prospero Bresciano 28.
Pruckendorfer, Hans 171.
Pruer, Abran (Brueghel) 47.
Puligo 79.
Pulzoni, Scipione 29 f.
Putter, Pieter de, Frauenporträt, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.

Rafael Buongarzone 24.
Rafael da Montelupo 22. 25. 32. Mad. u. Sibylle 226.
Rafael d'Antonio di Giusto 26.
Raffael 88. 118. 175. 228. 267 ff. 331 f. 334.
— Anbetung der Könige, Feder, Stockholm 271*. 273.
— Bestrafung des Sabinianus, Predella, Slg. Cook, 277. 290.
— Die schöne Gärtnerin, Paris, Louvre 79.
— Dreikönigs-Predella, Rom, Vatikan 273. 284* f. 290.
— Freskenschmuck d. Cambio 332. 334.
— Grablegung, Rom, Gal. Borghese 178.
— Heimsuchung, Madrid, Prado 285* f.
— Kleine Bilder, Fragmente des Niccola da Tolentino-Altars 334.
— Maddalena Doni 285.
— Mad. Ansidei, Blenheim, Hzg. v. Marlborough 78.
— Mad. Colonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 79 f.
— Mad. del Granduca, Florenz, Pitti 78. 80.
— Mad. del Baldacchino, Florenz, Pal. Pitti 69* ff.
— Kopien danach:
Wien, Akad. (verscholl.) 69ff.*
München, Graf Topor Morawitzky (verscholl.) 69* ff.
Stuttgart, Kupferstichkabinett, Sintzenich, Schabkunstbl. (v. 1804) 69* ff.
München, Alte Pinakothek, Brescianino, Mad. m. Kind u. Joseph 69* ff.
Florenz, Nocchi 70. 74.
Berlin, Geh.-Rat Broicher 70 ff.

London, Slg. Solly 70—80.
Paris, Louvre, Skizze 71.
Sacconi, Carlo 71. 75.
Raffael, Mad. della Sedia, Florenz, Pitti 79.
— Kopie danach, Dresden 80.
— Mad. im Grünen, Wien, Belvedere 79.
— Mad. m. d. Fisch, Madrid, Prado 80.
— Mad. m. d. Lamm, Petersbg. 79.
— Mad. m. d. Stieglitz, Florenz, Uffizien 78.
— Mad. m. Joseph ohne Bart, Petersburg, Eremitage 79.
— Große Panshanger Madonna, IInd Loan Exhibition: Women and child in art. London (1913/14) 65.
— Mad. Tempi, München, Alte Pinakothek 79.
— Parnaß, Rom, Vatikan 115.
— Paulus und Petrus, 1505, London, Nat. Gall. 76.
— Sposalizio 268. 286.
— Stanzen, Rom, Vatikan 298.
— Verkündigung v. 1503, Rom, Vatikan 277.
— 2 Pferde im Venetian. Skizzenbuch 284.
— Entwurf f. d. Fig. Gottvaters auf d. Kirchenfahne m. Erschaffung d. Eva (Città di Castello) in Oxford 335.
— hl. Georg, Paris, Louvre 276.
— hl. Georg, Feder, Florenz, Uffizien 275* f.
— Kopfstudie n. einem jungen Mädchen (Fischel 51) 272.
— Modellstudie zur Krönung Mariä 273.
— Skizze zur Maddalena Doni 285.
— Zchg. (Braun 147) Venedig, (Braun 154) Wien, Albert. 291.
— (Evangelista di Pian di Meleto ?) Kirchenfahne m. Erschaffung d. Eva, Città di Castello 335.
— (Perugino ?) Männl. Bildnis, Rom, Gal. Borghese 336.
— (Pinturicchio ?):
Silberstiftzchng. z. 3. Libreriafresko v. Siena, Oxford 269* ff. 276. 291.
Reiterskizze z. 1. Libreriafresko v. Siena, Florenz, Uffizien 269. 274 ff.* 285. 290 f.
Federzchg. z. 5. Libreriafresko v. Siena, Perugia, Haus Baldeschi 269. 278* ff. 290 f.
Federzchg. z. 1. Libreriafresko v. Siena, Florenz, Uffizien 269. 278. 288* ff.
Kentaurenkampf, Florenz, Uffizien 276.
— Stiche nach — 231.
Raimondo, Giovanni Battista 40.
Rainaldi, Girolamo 42 ff.
— Paulo 43.
Rainaldus, Hieronimus 44.
Re, Bastiano del 21. 26.
Reggio, Antonio da 23.
Rembrandt 63.
— Anatomie 63.
— Bildnis der Anna Weijmers 63.
— Bildnis einer alten Frau, Slg. Havemeyer 63.
— Frauenporträts bei Sir Hugh Lane 63.
— Handzeichnungen im Städelschen Inst., Frankfurt a. M. 57.
— Jugendkreis (um 1630), Huhnrupferin, südafrik. Ausst. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
— kreis (B. 260 oder 309) 64.
—schule, Ruhe auf der Flucht, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 65.
Reni, Guido 179.
Reuter, Guglielmo 48.
Ricci, Daniel di —, da Volterra 24.
— Sebastiano 181.
Ridolfi, Michele di 79.
Riemenschneider 113.
Rinaldi, Jeronimo 40.
Riviera, Egidio Fiamenga della 28. 33 f.
Roberti, Ercole de, kl. Gemälde, London, Nat. Gall. 175 f.
Roesler, Bildnisse 236.
Roger v. d. Weyden, Sakramentsaltar 121.
Romanelli, Francesco 45.
Romano, Antoniazzo 332.
— Giulio 75.
— Stiche nach — 231.
Romolacci, Joan Batista 27.
Roncaglia Christofano, da le Pomerancie 37. 39.
Roos, Phil. Pet. 48.
Rosa, Filippo Pietro 48.
— Franciscus 47. 50.
— Mattia 51.
— Salvator 343.
Rosato, Constantino di, s. Constantino 246* f.
Rosello, Domenico 22. 32.
Rossi, Aloisi de 38.
— Domenico 38.
— Pierfrancesco de 42 ff.
— Portia 31.
Rosso, Kreuzabnahme in Volterra 119.
Rot, Nicolaus 312.
Rottenhammer, Hdzchg., Diana u. Aktäon, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 339.
Rousseau 166 ff.
Roviale, Pietro 25.
Rubens 20. 235.
Rubens, Kopie nach —, männl. Porträt, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Rüst, Peter 213.
Ruisdael, Jacob, Zwei Bilder auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Rycqius, Justus, Flander 27.

Sabbatini, Lorenzo 30.
Sacchi, Andrea 46.
Sacconi, Carlo, Kopie n. Raffaels Mad. del Baldacchino 75.
Sachs, Jacob 312.
Saiter, Giuseppe 51.
Salamanca, Antonio 23.
Salviati, Francesco 21. 24 f. 27. 32.
— u. Vasari, Malereien im Quartier des Herzogs Cosimo I. u. der Eleonora da Toledo im Pal. Vecchio, Florenz 245.
Sandrart 326.
San Gallo, Antonio 21—24. 32.
Santa, Francesco di Pietro 34.
Santi, Giovanni 331. 333.
— Werkstatt (Evangelista di Pian di Meleto), Musen in der Gal. Corsini 333.
— Apostel, Urbino, Dom 333.
— ? Altarbild v. 1488, Budapest 334.
Santvoort 20.
Sarto 58. 119.
— im Pal. Corsini, Rom 342.
Saturnio, Camillo 25.
Sbarri, Manno 25.
Schäufelein, Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt 57.
— Lautespielender Jüngling Zchg., Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
— (? Baldung) Zchg., Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 338.
Schepers (Scheppel) Giovanni di Francesco 243. 253 ff.
Schepper, Adam 253.
— Aernoud 253.
— Andries 253.
— Giov. di Francesco
Ansicht eines Platzes, Perugia, N. Storti (verscholl.) 254.
Hochzeit zu Kana, Perugia, Pal. Publ. 254.
3 Wappen, Perugia, S. M. Nuova, Cap. der Oltramontani 254.
Bemalung d. Beitragskasse ders. 254.
Wappen des päpstl. Legaten u. Vizelegaten 255.
Malereien über dem Triumphbogen von S. Pietro, Perugia 255.

hl. Benedikt, Perugia, Cap. del Sacramento 255 f.
Benedikts Sichelwunder ebda. 256.
Schepper, H. 253.
— Lamsin de 253.
— Matthys de 253.
Scheppers, Elisabeth 253.
— Joannes 253.
— Marguerite, Missal f. d. Konvent d. Schwestern v. Notre Dame de Sion in Brügge (1503) 253.
Scheszlitzer, Hanns, gen. Schnitzer, Goldschmied 215.
Schiavone 181.
Schöpf, Josef 310.
Schor 310.
Schwarz, Lucas 329.
Scotto, Francesco de Nicolò 33.
Sebastiano, Fra 226. 228.
Seiz 307.
Sermoneta, Gerolamo Sicciolante da 22. 25 f.
Seuter, Daniel 48.
Sicciolante, Gerolamo, da Sermoneta 22.
Siena, Domenico da 32.
Signorelli 270 f. 332. 336.
— Fresken in Monte Oliveto 270. 273.
— Fresken in Orvieto 227.
— Tondo, München 336.
— Madonna, Florenz, Uffizien 336.
— Pan, Berlin, Kais.-Friedr.-Museum 336.
Simone 48.
Sintzenich, Schabkunstbl. v. 1804 (n. einer verschollenen, im Besitz des Grafen Topor Morawitzky zu München befindlich gewesenen Kopie nach Raffaels Mad. del Baldacchino) Stuttgart, Kupferstichkab. 69* ff.
Snijders, F., Vogelkonzert, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Snyczer, Hanns 312.
Sodoma, Fresko, Monte Oliveto 291
Söldner, Albrecht 220.
Sogliani 79.
Solaro, Pietro 30.
Soria, Giovan Battista 42.
Spagna 332.
Spagnolo, Antonio 42.
Spalletta, Constantino di Rosato di, s. Constantino 246* f.
Specchi, Stiche 325.
Speeckaert 20.
Spier, Francesco 47.
Stammel, Joseph Thaddäus 308.
Steen, Jan, Tanzender Hund, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
— Enthaltsamkeit des Scipio, Skizze, ebenda, Kopie nach dem großen Bild der Slg. Weber 64.
Stella, Giulio 29. 33.
— Vincenzo 28.
Stengel 305. 307.
Stoß, Veit 106. 109.
— Grabplatte des Erzbischofs, Zbigneus Oleśnicki, Gnesen, Dom 114.
— Rosenkranz, Nürnberg, St. Lorenz 113.
— Abendmahlsdarstellung von 1499, Nürnberg, St. Sebald 113.
— Marienaltar in Krakau 109* ff.
— (?), Hochaltar der kath. Pfarrkirche in Koschmin 109* ff.
Strada, Vespasianus 41.
Streiff, Peter 329.
Stumpf, Hanns 329.
Suars 46.
Swanenberg, Marie 65.
Sweerts, Michiel 46.
Syrlin 62.

Taddeo, pittore (Zuccaro) 26.
Taddeo, scultore, fiorentino 32.
Tamaroccio, Cesare, Fresken, Bologna, Kap. d. hl. Cecilie 178.
— Mad., Mailand, Mus. Poldi Pezzoli 178.
Tatti, Pier Antonio, orefice 26.
Tavernier 122.
Tempesta, Antonio 21. 40.
Teniers, D., Rückkehr des verlorenen Sohnes, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London 1913; Kopie n. d. Bild im Louvre 64.
Terborch, The Introduction a. d. Slg. Mrs. Ronald Greville auf d. IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Teutone (Theodon) 48.
Thadeo (Landini) 30.
Theodon, Giovanni 48.
Thiele, Joh. Alexander, sächsische Prospekte 308.
Thommaso, scultore, fiorentino 24.
Thw̃reß, Albrecht 317.
Tjarck, Pieter 65.
Tiepolo 181 f.
— Handzchng. im Städelschen Inst. zu Frankfurt a. M. 57.
Timoteo 334.
Tintoretto, Wunder des hl. Markus, Venedig, Akademie 116.
— Bilder in S. Polo, S. Giorgio, S. Trovaso, S. Stefano u. Pal. Reale in Venedig 179.
Tischbein »Kasseler« 235 f.
— Friedr. Aug. 235 f.
— — Halbfig. u. Gruppen 236.
— Goethe — 235 f.
— Joh. Hnrch. 309.
Tizian 27.
Tizian, Bella u. Magdalena, Florenz, Pitti 179 f.
— Himml. u. ird. Liebe 181.
— Madonna, München 181.
— Porträt des Beccadelli, Florenz, Uffizien 181.
— Verkündigung, S. Salvatore, Venedig (?) 181.
Todesco, Giovanni 28.
Todi, Livio da 22 f.
Tol (?), Dominicus van, Austernfrau, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Tomaso, scultore 26 f.
Tommasso della Porta 32. 34.
— Prophet u. Papst 226.
Toorenvliet, Jacob, Familienbild, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Torniello, Nicolò 42.
Torrigiani, Bartolomeo 26.
— Bernardo 26.
— Michel Agnolo 37.
Tracetti, Francesco 31.
Traut, Wolf 91.
— (?) um 1520, Allegorie, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Trautmann, Joh. Gg. 308.
Tusini, Pietro 49.

Vacca, Flaminio 21. 27. 31. 36.
Vaccario, Lorenzo 21. 28. 32 f.
Vaga, Perino del 21 f. 24. 32.
Valerio Vicentino 23.
v. Valkenburg, D., Jagdstilleben, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 65.
Valle, Cornelio del 46.
Valperga, Bernardino 41.
Vamblomen, Giovan Francesco 51.
Vanden(n)u(ch), Giovanni 43 f.
Vanlint, Anna 51.
— Teresa 51.
— Enrico, Zeichnung v. 1732 im British Museum 51.
Vanni, Francesco 31.
Vanvitelli, Luigi
1739—41 palificata von Fiumicino 51.
1740 lavori a Frascati 51.
1742 ristaurazione del Pal. Publ. a Perugia 51.
1742 Sala dei Notari del Pal. Apostolico a Perugia 51.
Vasari, Giorgio 19. 30. 59. 246.
— Arbeiten in d. Sala Regia des Vatikans 251.
— u. Salviati, Malereien im Quartier des Herzogs Cosimo I. u. der Eleonora da Toledo im Pal. Vecchio, Florenz 245.
— Pietro 42.
Velasquez 21. 43 f.
v. d. Velde, Esaias 116.
Venturini, Stiche 325.

Venusti, Marcello 25. 32. 40.
Vermeer van Delft, Jan, Kircheninterieur, südafrik. Ausst. d. Grosven.Gall., London (1913) 64.
— (?), Stilleben, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Veronese, Krönung Mariä, Venedig, S. Sebastiano 181.
— Krönung Mariä, Venedig, Akad. Nr. 264. 182.
Verrocchio 332 f. 335.
— Madonna, Berlin, Kais.-Friedr.-Museum 335.
— drei Erzengelbild., Florenz 335.
— Tobias m. d. Engel, London 335.
— Werkstatt, Marmorrelief, Florenz, Bargello 335.
Tabernakel, Chiesa di Monte luce 335.
Gemälde, Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum 335.
Marmorrelief b. Quincy Shaw, Boston 335.
Gemälde, Frankfurt, v. Mumm. 335.
Altarbild, Pistoja 335.
Verspronck (?), Joh., männl. Porträt, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Vietti, Guglielmo 45.
Viglietti, Guglielmo 45.
Vignola, Jacobo 25.
Vilvort, Giovanni 44.
Vincentio, miniatore 25. 27.
— scultore 24.
Vincenzo Claramonte 23.
Vischer, Hans, Statuetten vom Römhilder Doppelgrabmal: hl. Barbara 101 f.* 104.
hl. Katharina 101. 103 f.
König Kaspar 101. 104.
— Relief der Margareta Tucher von 1521 (Abschied Christi von Maria) Regensburg, Dom 103*.
— Relief der Familie Eißen von 1522 (Beweinung Christi) Nürnberg, St. Aegidien 103.
— Grabtafel Peter Kmitas, Krakau, Kathedrale, Apostel Petrus u. Paulus 103*.
— Grabplatte Peter Salomons, Krakau 103.
— Grabplatten in den Krakauer Kirchen 103.
— Grabplatte Sigismunds von Lindenau, Merseburg, Dom 104.
— Taufbecken in Ochsenfurt 104.
Maria m. d. Kinde 104.
Apostel Andreas 104.
hl. Wolfgang 104.
— Hermann 107.
— Peter, Sebaldusgrab, Nürnberg, St. Sebald 95.
— — — Johannes 98*.
Apostel 100.
Propheten 101.
Prophetenfiguren 103.
Blindenheilung* und Eiszapfenwunder, zwei Tugenden u. Konz. 102.
drei Reliefs, Brot- und Weinwunder 108*.
Vischer, Peter, Ernstgrabmal, Magdeburg, Dom 96. 102.
hl. Laurentius 101.
— Grabmal des Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern u. seiner Gemahlin in Hechingen 96.
— König Arthur, Innsbruck, Hofkirche 96.
— Grabplatte Johanns IV., Breslau, Dom 97.
— Römhild, Doppelgrabmal 95 f.
Statuetten:
Philippus 98 f.*
männl. Heiliger 99 f.*
Christophorus 100 f.*
Maria m. d. Kinde 101 f.*
— Erweckung des hl. Pietrowin, am Grabmal des Kardinals Kasimir in Krakau 108.
— Peter d. J. 220.
— Werkstatt 95 ff.
Vitelli, Gaspare de (Wittel) 49.
Vlieger, Simon de, Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 65.
Vliet, H. v., Kircheninterieur, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Vliete, Gillis van den 28.
Volterra, Francesco 29.
Vrelant 122.
Vries, Vredeman de 326.

Wael, Cornelis de 46.
Waldmann 310.
Wamblomen, Giovan Francesco 51.
Waterloo (?), A., Jagdbild, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 65.
Wechtlin, Apostel Simon, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Weenix (?), Jan, Jagdstilleben, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 65.
Weinschröter, Sebald 4.
Welsch 307.
Werff, Adriaen van der, Kartenspielende Knaben, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 65.
Weyden, Roger van der 243.
— Sakramentsaltar 121.
Whistler 164.
Wilck, Johann C. 308.
— Bildnis des Baron Rohrscheidt (1804) 172 f.
Wilck, Johann, Schweriner Schloßinsel (1802) 172 f.
— Einzug des Herzogs Friedrich Franz (1807), Schwerin, Ghzl. Mus. 172 f.
— Verbrennung engl. Waren auf Napoleons Befehl (verscholl.) 172 f.
— Staffage eines Frankfurter Panoramas v. Morgenstern (zerstört) 172 f.
Wild, Hans 62.
Wilhelm, Meister 12 f.
Wilt, Thomas van der, Familienbild, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Wink, Christian 309.
Winterberger, Michel, Kartenmaler 213.
Wittel, Caspar van 21. 49.
— Luigi 49.
— Marcello 49.
— Urbano 49.
— Zchngen. Rom, Bibl. Vitt. Emanuele 49.
— Gemälde 49.
— Veduten (tempera), Prato, Galleria communale 49.
Wittingauer Meister 6 f. a
— Nachf. des —s Flügel des Raudnitzer Marientodes 8.
Witz, Konrad 14.
Wolgemut 5. 222 ff.
— Hallerscher Altar, Nürnberg, Hl. Kreuzkap. 223.
— Hofer Altar 222 f.
— Zwickauer Altar 222 f.
Wolgemut u. Pleydenwurff, Schatzbehalter (von 1491) 223.
Weltchronik (von 1493) 223.
Wolgemut (Meister des Peringsdörferschen Altars) um 1500, hl. Michael, Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 337.
— (?), Löffelholzaltar, Nürnberg, St. Sebald 222 f.
— Werkstattarbeiten 224.
— Werkstatt, Altar in Feuchtwangen 223.
— — Peringsdorffer Altar, Nürnberg 223.
— — Madonna auf der Mondsichel, Federzeich. München 223.
Wolgemut, Hanns, Glaser 212.
— Valentin 223.
Wollmann, Michael 308.
Wraghe, Giovanni 243.
— Hans, Geburt d. Maria, Mongiovino, Kirche, Cap. d. Mad. 248. 250.

Zaga, Domenico, Fiorentino 25 f.
Zaiter, Daniel 48.
Zanchi, Antonio 181.

van Zelven, Mädchen mit Hund, IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art. London (1913/14) 65.
Ziesenis, Joh. Georg 235 f.
Zimmermann, Dominikus 306.
Zoppo, Mario, Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt 57.
Zucca, Francesco 34.
Zuccalli, Henrico 306.
Zuccara, Francesca 31.
Zuccaro, Federico 27. 29. 31. 36 f. 39.
— Taddeo 19. 26. 32.

ORTSVERZEICHNIS.

Alpirsbacher Scheibenreste 61.
Amsterdam, Reichsmus., Stuhl Mitte 18. Jahrh. 174.
Antwerpen, Simone Martini, Kreuzabnahme 11. 120.
Arezzo, Ausläufer von Signorellis Kunst 332.
— Werkstatt des Pierro della Francesca (Perugino) 332.
Augsburg, Diözesan-Mus. im Maximilian-Museum, Evangeliar (Nr. 6) 170.
— Frührenaissance 62.

Bamberger Sakramentar 170.
— Altar v. 1429, München, Bayr. Nat.-Mus. 11.
Barcelona, Kirche d. H. Maria v. Montosion, Kreuzabnahme (vor 1400) 53.
Basel, Mus., Diptychon, böhm. 10.
— Baldung, Frau u. Tod 91.
— — Holbein, Christus im Sarg 297.
— Kupferstichkab., Holbein (Hans ? oder Ambrosius), Aquarell m. einem jungen Mädchen 338.
— — Hans Holbein, zwei Entwürfe zu Dolchscheiden 338.
Bautzen, Permoser, Fig. 308.
Berchtesgaden, Stiftskirche, Dreifaltigkeitsbild (v. 1474) 241.
Bergamo, Slg. d. Accademia Carrara, Franc. Francia, Kreuztragender Christus 176.
Berlin, Codex Wittechindeus 170.
— Kaiser-Friedrich-Museum, Sarkophag a. Sula Monastir 152*.
— — Leinberger, Hans, Reliefs der Taufe u. Beweinung Christi 341.
— — Madonna, böhmisch 14. Jahrh. 208.
— — Eyck, Genter Altarflüg. 73.
— — Deichslerscher Altar, Heiligen der Außenseite 8 f.
— — Cranach, Apoll u. Diana 90.
— — Fiorenzo di Lorenzo (Lorenzo da Sanseverino?) Madonna 335 f.
— — Gentile da Fabriano 6 f.
— — Francia, Madonna 73. 176.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Francia, Mad. m. Kind u. sechs Heiligen 177.
— — Mantegna, Madonna 73.
— — Filippo Lippi, Madonna im Walde 73.
— — Raffael, Mad. Colonna 79 f.
— — Signorelli, Pan 336.
— — Verrocchio, Madonna 335.
— — — -Werkst., Gemälde 335.
— Kunstgewerbemuseum, Glasgemälde 198.
— Kgl. Schloß, Cranach, Eva 90.
— Geh. Rat Broicher, Kopie n. Raffaels Mad. del Baldacchino 70* ff.
— von Kaufmann, Kreuzigung, böhmisch, 14. Jahrh. 6.
— Benoit Oppenheim, Buchsstatuette ein. nackten Tänzerin 94.
Bern, Glasmalerei 328 f.
— Bubenbergsches Säßhaus, Hans Funk, Rundscheibenserie 329.
— Slg. Wyß, Hans Funk, Riß f. eine Rundscheibe 329.
Bologna, Museo Civico, Francesco Francia, Crucifixus 176.
— (?), Kap. Bentivoglio, Mad. m. Heil. 177.
— Kap. d. hl. Cecilie, Franc. Francia, Vermählung d. hl. Kather. m. Valerian u. ihre Grableg. 178.
— Lor. Costa, Cesare Tamaroccio u. a. Fresken 178.
— K. della Misericordia, Franc. Francia, Glasgemälde 177.
— l. Kap. r. v. S. Petronio, Giacomo Francia, zwei Engel 177.
— S. Vitale, Franc. Francia, Musizierende Engel 177.
Borgo San Sepolcro, Municipio Piero della Francesca, Fresko m. d. hl. Ludwig 334.
— S. Chiara, Perugino (?) oder Piero della Francesca (?), Himmelfahrt Mariä 332.
Bornhofener Altar, Darmstadt, Landesmus. 8.
Boston, Mrs. Gardner, Fiorenzo di Lorenzo (Lorenzo da Viterbo?), Verkündigung a. d. Porziuncula 335.
Boston, Quincy Shaw, Verrocchio, Marmorrelief 335.
Braunschweiger Skizzenbuch, böhmisch (gegen 1400) 10. 12.
Breisach, Hochaltar, Krön. Mariä 341.
Breslau, Dom, Vischer, Grabplatte Johanns IV. 97.
— Museum, Hans Pleydenwurff, Altar 222.
— Stadtbesitz, Miniaturen der Bilderhandschrift des Froissart, niederl. 15. Jahrh., von Liédet u. Meister des goldenen Vließes (Philipp de Mazerolles) 56.
Brixen, Wappen Chri. 53.
Bruchsal, Schloß von Balth. Neumann 305. 307.
Brügge, Michelangelo, Mad. 226.
Brüssel, Kgl. Bibl., flämische Miniaturen des 15. u. 16. Jahrh.: de Hesdin, J., zwei Grisaillen a. d. Gebetbuch des Herzogs v. Berry 120.
— Meister d. »Heures du maréchal de Boucicaut«, Miniaturen a. demselben 120.
— Einzelblätter: Gefangennahme Christi u. Kreuzabnahme 120.
— Marmion, Simon, Miniaturen a. d. Grandes Chroniques de St. Denis (Petersburg, K. Bibl.) 120.
— Marmion-Werkstatt, Miniatur. a. d. Fleur des histoires des J. Mansel 121.
— Titelmin. eines »Traité ascétique« der Gemahlin Karls des Kühnen 121.
— Bening (?), Messe des hl. Gregor 121.
— Fouquet-Nachf., Engelsturz 121.
— Liédet-Werkstatt, drei Miniat. a. d. Chronique de Pise 121.
— Titelbl. des Bd. 1 des Augustinus f. Bisch. Jean Chevrot v. Tournai 121.
— Chroniques de Hainaut v. 1446 Bd. I 121.
— Liédet, Miniaturen a. Bd. 3 ders. 122.
— — Min. a. d. Hist. d'Hélène 122.
— — Min. a. d. Charles Martel 122.

Brüssel, v. d. Moere, J., zwei Min. a. d. Catholicon beati Augustini 122.
— Bening, S. Min. a. d. Heures de Hennessy 122.
— Kopie Liédets im 3. Bd. d. »Histoire de Hainaut« nach ein. Miniatur des Meisters des gold. Vließes (Phil. de Mazerolles) 56.
— (wo?) Handschrift 122.
— (?) Arsenalbibl., Liédet, Handschr. (v. 1460) 121.
Budapest, Evangelista di Pian di Meleto, Altarbild (v. 1488) 334.
Budnianer Altar, Ende 15. Jahrh. 5.
Buxtehuder Altar v. Meister Bertram 10. 12.

Caen, Andrea d'Assisi (l'Ingegno), Sposalizio 333.
Cerqueto, Perugino, Sebastian 333.
Chantilly, Poussin, laszive Zeichnungen 235.
Chartres, Dom, die drei letzten Statuen rechts vom rechten Seitenportal. König u. Königin 85 f.
— Kathedrale, Glasfenster 156.
Chatsworth, Kopie nach dem 4. Libreriafresko in Siena 268.
— Poussin, Zchng. Apoll und Daphne 232.
Città di Castello, Melozzo (? Justus van Gent-Nchf.) Erlöser 335.
— Parmigianino, Mad. m. Kind, Täufer u. Hieronymus 259.
— Raphael (Evangelista di Pian di Meleto?) Kirchenfahne m. Erschaffung d. Eva 335.
Colmar, Isenheimer Altar von Grünewald 92 f.
Corbeil, König und Königin 85.

Darmstadt, Holbein, Mad. 292 ff.
— Landesmus., Bornhofener Altar 8.
— — Ortenberger Altar 8.
— — Seligenstädter Altar vom Nördlinger Meister Berthold 8 f.
— Slg. Schäfer, Cranach, Parisurteil 90.
Dessau, Hzl. Anhaltsche Behörden-Bibliothek. Handzeichngen:
Baldung-Kopie des Saturn 337.
Hl. Christoph 337.
Wendel Dietterlin, Aquarell, Jäger m. 2. Hunden 337
Junker v. Prag, Apostel, 2. Hälfte 14. Jahrh. 337.
Hl. Christoph, mittelrheinisch (um 1430) 337.
Hl. Michael, deutsch, um 1500 (Wolgemut, Mstr. des Peringsdörferschen Altars) 337.
Albrecht Dürer, Petrus und Simon Magus (Benediktmeister?) 337.
Schäufelein, Lautespielender Jüngling 338.
— (? Baldung) Zchg. 338.
Matthias Gerung, Zchg. 338.
Nürnbergisch um 1520 (Wolf Traut?), Allegorie 338.
Flötner, Zchg. 338.
Altdorfer, Zchg. 338.
Cranach, Zchg. 338.
Wechtlin, Apostel Simon 338.
Holbein, Ambrosius, Bildnis ein. jungen Mädchens 338.
— Hans, Temperantia, Judith 338.
— (?) Zwei Dolchscheiden-Entwürfe 338.
Graf, Urs, 4 Blätter 339.
Meister H F. 339.
Schwäbische u. schweizerische Meister 339.
I. A. (Jost Ammann?), Bildnis eines vornehmen Mannes (Herzog Ludwig v. Bayern?) 339.
nach Holbein? Held in phantastischer Rüstung 339.
Maurer, Christoph, Ne sutor ultra crepidam 339.
Rottenhammer, Diana u. Aktäon 339.
Hollar, Wenzel, Stammbuchblatt 339.
Hendrik Goltzius, Madonnengruppe, Zchg. 339.
Dijon, Choranlage 198.
Dixmuiden, Bilder v. Simon Bening 122.
Dresden, Akademie, Oeser, Adam Friedr., Gruppe seiner 4 Kinder (1766) 236.
— Gemäldegalerie, Holbein, Madonna 292 ff.
— Dürerschüler, Kreuzigung 196.
— — Franc. Francia, Anbetung der Könige 176.
— Kopie nach Raffaels Mad. della Sedia 79.
Dubaner Marienaltar in Leitmeritz 8.
Dulwich, Poussin, Rinaldo und Armida 231.

Eriskirch, Fenster 62.
Erlangen, karoling. Evangeliar 170.
Eßlinger Fenster 61 f.

Fano, Andrea d'Assisi (l'Ingegno), Altarbild u. Predellen 333.
— Perugino, Altarbild 335 f.
Feuchtwangen, Altar d. Wolgemut-Werkstatt 223.
Florentiner Malerschule 60.
Florenz, Akademie, Michelangelo, David 226.
Bobolisklaven 226.
Mathäusblock 226.
— — Perugino, Jugendwerke a. d. Kirche d. Calza 336.
— Bargello, Verrocchio, Marmorrelief 335.
— Casa Buonarroti, Michelangelo, Kentaurenschlacht 226.
Mad. an d. Treppe 225.
Condivische Epifania, Kopie u. Michelangelos Karton im Printroom des Brit. Mus. in London 228 f.
— Nat. Mus., Michelangelo, Adonis 226.
— — — Bacchus 226.
— Pal. Publ., Michelangelo, Karton der Schlacht bei Cascina (verloren) 226.
— Pitti, Michelangelo, Mad. 226.
— — Perugino-Schulwerk 336.
— — Pontormo, Anbetung der Könige 59.
— — Raffael, Mad. del Baldacchino 69* ff.
— — — Madonna del Granduca 78. 80.
— — — Mad. della Sedia 79.
— — — Mad. m. d. Stieglitz 78.
— — — Maddalena Doni 285. (Skizze dazu 285.)
— — Tizian, Bella u. Magdal. 179 f.
— Pal. Vecchio, Quartier des Herzogs Cosimo I. u. der Eleonora da Toledo, Malereien von Vasari u. Salviati 245.
— Uffizien, Michelangelo, hl. Familie 179.
— — Perugino (schüler?), Crucifixus m. 5 Hlgn. 336.
— — Signorelli, Madonna 336.
— — Tizian, Porträt des Beccadelli 181.
— — Pontormo, Handzeichn. 58.
— — Raffael, hl. Georg, Fed. 275* f.
— — — (Pinturicchio?), Reiterskizze u. Federzchg. z. 1. Libreriafresko v. Siena 269. 274* ff. 278. 285. 288* ff.
— — — (Pinturicchio?), Kentaurenkampf 276.
— — Zchg. n. den Kardinälen des 6. Libreriafreskos in Siena 268.
— Michelangelo, Mad. Doni 226. Mad. Tadder 226.
— Verrocchio, Drei Erzengel-Bild 335.
— Nocchi, Kopie n. Raffaels Mad. del Baldacchino 70. 74.
— Dom, Donatello, Heiligenstatue 343.

Florenz, Pontormo, Lorenzo-Fresken (1550er Jahre) 58.
— Michelangelo, Mediceergräber 227. 298.
— — Pietà 228.
— — Werk in S. Maria Novella, Span. Kap. 227.
— S. Ma. sopra Minerva, Michelangelo, Der Auferstandene 228.
— S. Spirito, Michelangelo, Crucifixus (verschollen) 225.
Forchheim, Kaiserpfalz, gotische Wandmalereien 1.
— — Jüngst. Gericht (geg. 1400) 11.
— Königspfalz, Epiphanie und späterer König 4. 6. 10.
— Schloßkapelle, Propheten 3.
— Museum, Nürnberger Tafelbilder 224.
Frankfurt, Hist. Mus., Mariengärtchen 13.
— — Darstellung im Tempel 67.
— — Sebastian und Veit 66.
— — Grünewald, Heiligentafeln 93 f.
Frankfurter ältere Gemälde 65 f.
— Städelsches Institut, Firenzo di Lorenzo, Mad. m. 2 Heiligen 60. 335.
— — Justus v. Gent (?), hl. Markus 335.
— — Handzeichnungen:
Dürer 57.
Schäufelein 57.
Corn. Engelbrechtsen (?), Tod der hl. Anna 57.
Lucas v. Leyden (Kopie aus zwei Kupferstichen des Meisters) 57.
Rembrandt 57.
Claude 57.
de Ghein 57.
Giov. Bellini, Männerportr. 57.
Pinturicchio (?) Zchgen. 336.
Mario Zoppo 57.
Tiepolo 57.
— v. Mumm, Verrocchio-Werkst., Gemälde 335.
Frascati, Arbeiten von Luigi Vanvitelli (1740) 51.
Freiburg, Münster, Baldung, Hochaltarwerk 91. 93 f.
— Holbein, Anbetung 297.
— Museum, Baldung, Schmerzensmann 94.
— Stadt- u. Münsterarchiv, Min. a. d. Kreise d. Herrad v. Landsberg: Zachäusszene und Theodorgruppe 123* ff.
Friedrichshafen, Apostel (Glasgemälde) 62.

Geisling, Grabstein des Wernt der Auer († 1375) 207.
— Ursulakapelle, Glasgemälde (1360—1375) 208.
Glasgow, Corporation Gall., Francesco Francia, Anbetung des Kindes 175 f.
Gnesen, Dom, Veit Stoß, Grabplatte des Erzbischofs Zbigneus Oleśnicki 114.
Göttingen, Univ.-Bibl., Sacramentarium Fuldense. (Cod. Theol. 231) 169 f.
Granada, Altar von Bouts 222.

Haarlem, Bürgerhaus (um 1700) 174.
Hamburg, Das Bildnis in 236.
— Kunsthalle, Meister Bertram, Hochaltar v. St. Petri 11 f.
— Meister Francke, Altar 12 f.
— — Hans Holbein, Entwurf zu einer Dolchscheide 338.
— Slg. Weber, Jan Steen, Die Enthaltsamkeit des Scipio 64.
Hannover, Firenzo di Lorenzo, Zwei Petrusbilder 60.
Hechingen, Vischer, Grabmal des Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern u. s. Gemahl. 96.
Heiligkreuztal, Glasfenster (v. 1305) 61 f.
Heilsbronn, Hirzlach-Epitaph (1361) 3. 12. 92.
Herzogenburger Stifterbild m. Ansicht v. Passau 171.
Hindelbank, Kirche, Glasfenster 328 f.
— — Nahl, Marmorgrabmal des Hieronymus von Erlach u. Grabmal d. Frau Langhans 328.
Hirsauer Biblia pauperum v. 1517, Scheibe in der Slg. Vaterl. Altertümer in Stuttgart 62.
Hofer Altar v. Wolgemut (?) 222.
Hohenfurth, Geburt Christi 10.
— Kreuztragung 11.
— Maria 11.

Innsbruck, Hofkirche, Vischer, König Arthur 96.
— silberne Kapelle, kl. Figuren, vom Meister der bärtigen Heiligen (Jörg Kölderer ?), Jost u. Reichard 107 f.
Jegistorf, Kirche, Scheiben v. 1515 von Hans Funk 329.
Jena, Cod. Bos. q. 6 150 ff.

Karlsruhe, Ghzl. Schloß 307.
Karlstein 3.
— Katharinenkapelle, Altarwk. 4.
Karlstein, Marienkirche, apokalyptisches Weib 4.
— Treppenhaus des Hauptturmes, Ludmillataufe 4.
Klosterneuburger Tafeln von 1501, bez. Rueland Frueauf 223.
Köln, Lochner, Mad. m. d. Veilchen 92.
Königsfelden, Glasmalereien 209.
Koschmin, Kath. Pfarrkirche, Hochaltar (Veit Stoß ?) 109* ff.
Kosten, got. Schnitzaltar 114.
Krakau, Marienaltar v. Veit Stoß 109* ff.
— Kathedrale, Tafel Peter Kmitas von Hans Vischer, Apostel Petrus u. Paulus 103*.
— — Grabpl. Peter Salomons 103.
— Hans Vischer, Grabplatten 103.
— Grabmal des Kardinals Kasimir, Peter Vischer, Relief: Erweckung d. hl. Pietrowin 108.

Leiden, Lakenhal, Caesar van Everdingen, Bildnis 64.
Leipzig, Das Bildnis in 235 f.
Leitmeritz, Marienaltar a. Duban 8.
Libischer Wandgemälde, David 4.
Lille, Raffael, Modellstudie zur Krönung Mariä 273.
London, Brit. Mus., Bilder von Simon Bening 122.
— — Frühwerke v. Fiorenzo di Lorenzo 333.
— — Piero della Francesca (Fra Carnevale ?), Geburt Christi 334.
— — Franc. Francia, Bildnis Bianchinis 176.
— — Michelangelo, Eros 226.
— — Perugino, Triptychon 336.
— — Pinturicchio, Madonna 335.
— — Ercole de Roberti, kl. Gemälde 176.
— — Verrocchio, Tobias m. d. Engel 335.
— — Dürer-Handschriften 299.
— — Vanlint, Zeichn. (v. 1732) 51.
— — u. Windsor, Silberstiftzchg. a. d. Slg. Malcolm, n. d. Kardinälen des 4. Libreriafreskos v. Siena, von Araldi (?) 268.
— — Michelangelo, Karton des Epifania 229.
— — Pinturicchio (?) Zchgn. 336.
— Grosvenor Gallery, südafrikan. Ausstellung altholländischer Bilder 1913:
Rembrandt, Frauenporträt 63.
Aelst, W. v., Blumenstück 63.
Beerstraten, Abraham, Midlum im Winter 63.
Beyeren, Abraham, Stilleben 63—65.

London. Bloemaert, Abraham, n. Kopie einer Radierung a. d. Rembrandt-Kreis 63.
de Keyser, Thomas, Mann mit Hirtenstab 64.
Cuyp, Aelbert, männl. Portr. 64.
Dubbels, Hendrik 64.
Männerporträt v. 1635 (1665) 64.
van Everdingen, Caesar, Bildnis 64.
— — Stilleben mit Kaiserbüste (1666) 64.
Flinck (?), Govert, Selbstbildnis 64.
de Gelder, Aert, Taxidermist (Jugendkr. Rembrandts) 64.
Hals, Dirck 64.
— Frans, Frauenbildnis 64 f.
Houckgeest (?), Gerard, Kircheninterieur (Anthoni Delormes) 64.
Hondecoeter 64.
Janssens van Ceulen, C. 64.
Maes, Nic. 64.
van der Meer, Barent, Stilleben (Jan Vermeer?) 64.
Netscher (?) 64.
Nason 64.
v. d. Neer, A. 64.
Ochtervelt (?), Jacob, Genreszene (Cornelis de Man) 64.
de Putter, Pieter, Frauenporträt 64.
Ruisdael, Jacob, Zwei Bilder 64.
Steen, Jan, Tanzender Hund 64.
— — Enthaltsamkeit des Scipio, Kopie n. d. Bild d. Slg. Weber 64.
Snijders, F. Vogelkonzert 64.
Teniers, D. Rückkehr des verlorenen Sohnes 64.
Tol (?), Dominicus van, Austernfrau (Metsu?) 64.
Toorenvliet (?), Jacob, Familienbild (Thomas van der Wilt) 64.
Vermeer van Delft, Jan, Kircheninter. (H. v. Vliet?) 64.
Verspronck (?), Johannes, männliches Porträt (Kopie n. Rubens) 64.
de Vlieger, Simon 65.
Croos, J. v. 65.
Waterloo (?), A., Jagdbild 65.
Weenix (?), Jan, Jagdstilleben (D. v. Valkenburg) 65.
Werff, Adriaen van der, Kartenspielende Knaben 65.
Rembrandtschule, Ruhe auf der Flucht 65.
— IInd National Loan Exhibition: Women and child in art. 1913/14 Holländische Bilder:
van Zelven, Mädchen mit Hund (H. Goltzius-Richtung) 65.
London, Eliasz, Nicolas, Dame mit Fächer 65.
Elias (?), Mathieu 65.
Moro, Elisabeth von Valois 65.
— Maria von Ungarn 65.
— Margaretha von Parma 65.
Terborch, »The Introduction« 65.
de Keyser, Thomas, Damenbildnis 65.
— — (?), Familienbildnis (v. 1633) 65.
Hals, Frans, Bildnis d. Marie Larp 65.
de Hooch, Pieter, Zwei Kinder beim Kolfspiel 65.
Englische Bilder 65.
Italienische Bilder 65.
Raffael, Große Panshanger Madonna 65.
— Sir Hugh Lane, Rembrandt, Frauenporträts 63.
— Slg. Mond, Madonna 176.
— Slg. Solly, Kopie n. Raffaels Mad. del Baldacchino 70—80*.
— Nat. Gall. (?) Raffael, Paulus u. Petrus v. 1505 (a. d. Kloster di S. Antonio, Perugia?) 76.
Lüttich, Gebetbuch, holländisch um 1455. Kopie nach Eycks Gefangennahme in den Heures de Turin 120.

Madrid, Archäol. Nationalmuseum, nürnbergische Handzeichnungen 224.
— Prado, Poussin, Jagd des Meleager 233.
— — Raffael, Heimsuchung 285*f.
— — — Mad. m. d. Fisch 80.
— — Greco, Gnadenstuhl 94.
Magdeburg, Dom, Vischer, Ernstgrabmal 96. 102.
hl. Laurentius 101.
Mailand, Brera, Fra Carnevale, Gr. Altarbild 333.
— — Franc. Francia, Verkündigung 177.
— — Raffael, Sposalizio 268. 286.
— Zchng. n. d. 3. Libreriafresko in Siena 268.
— Museo Poldi Pezzoli, Cesare Tamaroccio, Madonna 178.
— Privatbesitz, Franc. Francia, Hl. Franz v. Assisi 176.
— Bauten d. 2. Hälfte 15. Jahrhunderts 330.
— Weberei u. Stoffe 330.
Manchester, Michelangelo, Mad. 226
Manterndorf, Schloßkap., Altarschrein m. gemalten Flgln. u. Predella 239. 241.
Merseburg, Dom, Grabplatte Sigismunds von Lindenau von Hans Vischer 104.
Mongiovino, Kirche, Hendrick v. d. Broeck, Statue (verschollen) u. Auferstehung Christi 248. 264.
hl. Familie 248.
Cap. d. Mad.: Szenen a. d. Leben d. Maria 248 ff.
zus. m. Hans Wraghe, Cap. del Rosario, Kreuzabnahme, Auferstehung und Himmelfahrt Christi 250.
Cap. d. Mad.: Hans Wraghe, Geburt d. Maria 248. 250.
— — Deckenmalerei von Giambatt. Lombardelli 250.
— — Pomarancios Mitarbeit an d. Ausmalung 250.
Monteluce, Chiesa Verrocchio, Tabernakel 335.
Monte Oliveto, Signorelli, Fresken 270. 273.
— — Sodoma, Fresko 291.
Mühlhäuser Altar v. 1385, Stuttgart, Museum 12.
München, Bayr. Nat. Mus., Leinberger, Hans, Kreuzigung 341.
— — Grabstein des Konrad Paumann († 1473) 216.
— Minoritenzyklus von Glasfenst. (vor 1371) 209.
— — Bamberger Altar (v. 1429) 11. 120.
— Alte Pinakothek, Pleydenwurff, Kreuzigung 222.
— — Landauer Altar 222.
— — Brescianino, Mad. m. Kind u. Joseph. Kopie n. Raffaels Mad. del Baldacchino 70* f.
— — Francia, Maria im Rosenhag 177.
— — Raffael, Mad. Tempi 79.
— — Signorelli, Tondo 336.
— Codex aureus 169.
— Federzeichnung der Madonna auf der Mondsichel, Wolgemut-Werkstatt 223.
— Graf Topor Morawitzky, Kopie nach Raffaels Mad. del Baldacchino (verschollen). Erhalten in einem Schabkunstblatt Sintzenichs v. 1804 im Kupferstichkab. zu Stuttgart 69.
Münster, Provinzialmuseum, Krön. Mariä, westfälisch (um 1400) 7.

Neapel, Barbarj (? Bramante-Kreis) Doppelbildnis 335.
— S. Gaudioso, Temperamalereien von Hendrick v. d. Broeck, Fries von Giov. Bern. Lama 247.
Neuhaus (Schloß) in Böhmen, Wandbilder (von 1338) 205.
Niederhaslach, Glasmalereien 209.
Niederrothweil, Altar vom Meister des Breisacher Hochaltars 341.

Nürnberger Architektur, Plastik, Wandgemälde, Bildwirkerei der 2. Hälfte 15. Jahrh. 224.
— Malerei (um 1400) 1 ff.
— — der 2. Hälfte des 15. Jahrh. 2. 13. 222 ff.
— Reichskleinodien (1423) 53.
— Scheiben 61.
— Torreliefs des 14. Jahrh. 2.
Nürnberg, Germ. Mus., Kindermord, Geißelung, Begräbnis Mariä, Nürnbergisch (1410—20) 7. 9—13.
— — Schöne Madonna 101.
— — Imhofscher Altar (1410—1420) 1. 3. 6. 9.
— — Schmerzensmann des Imhofschen Meisters 7. 9.
— Imhof-Rothflasch-Epitaph 1414—18. (Nikolaus) 3. 7 f.
— Peringsdorffer Altar, Wolgemut-Werkstatt 223.
— Thronende Maria zwischen ein. Bischof u. dem hl. Xaver, nach 1362 (verloren) 4.
— Rathaus, trecentist. Fresken 2.
— — Historien, n. 1362 (verloren) 4.
— — Wandbilder, 1378 (verloren) 4.
— — Malereien von Meister Berchtold (1423) 2.
— —saal, Allegorie 338.
— Frauenkirche, Ursulalegende (um 1400) 5.
— — Wandbilder 5.
— Heiliggeistkirche, Maria im Strahlenkranz m. d. 14 Nothelfern u. Stiftern (1420—23) 9.
— Hl.-Geist-Spital, Heiltumstruhe 215.
— Hl. Kreuzkap., Wolgemut, Hallerscher Altar 223.
— Johanniskirche, Altärchen (um 1430) 8. 11.
— Karthäuserkloster, Marienbild (um 1400) 5.
— Moritzkapelle, König Wenzel-Fresko, 3. Drittel 14. Jahrh 4.
— — Wandbild im 6. Bogenfeld (1420—30), Martyrium der h. Ursula, des Papstes u. d. 11 000 Jungfrauen 1 f. 4—7. 10. 12 f.
— — Hauptaltar 2.
— St. Aegidien, Epitaph d. Elisabeth Tetzel (1437) 11.
— — Hans Vischer, Relief d. Fam. Eißen v. 1522 (Beweinung Christi) 103.
— St. Katharinen, Jüngstes Gericht, 1445 (untergegangen) 13.
— St. Lorenz, Epitaph für Kunz Rymensnyder († 1409) 9.
— — Deokarusaltar (1440—50) 12.
Nürnberg, St. Lorenz, Ehenheim-Epitaph, Ende 15. Jahrh. 5.
— — Veit Stoß, Rosenkranz 113.
— — Pfarrhof, Schlacht zw. Menschen u. Teufeln (n. 1434) 13. hl. Lorenz, Stephan und Vinzenz 13.
— — u. St. Sebald, Epitaphien u. Monumente 2.
— St. Sebald, Schmerzensmann, 3. Drittel 14. Jh. (Fresko) 3.
— — Paulusszenen im Ostchor (n. 1380) 5. 12.
— — Löffelholzaltar Wolgemuts (?) 222 f.
— — Abendmahlsdarstellung v. 1499, Veit Stoß 113.
— — Vischer, Selbaldusgrab 95.
— — — — drei Reliefs: Brot- u. Weinwunder 108*. Blindenheilung* und Eiszapfenwunder, zwei Tugenden und Konzert 102. Johannes 98*. Apostel 100. Propheten 101. 103. Bestrafung des Spötters vom Meister d. bärt. Hlgn. 108*.
— Zwölfbotenkapelle, Mendelsche Gemäldestiftung (nach 1414) 2.

Ochsenfurt, Taufbecken von Hans Vischer:
Maria m. d. Kinde 104.
Apostel Andreas 104.
hl. Wolfgang 104.
Ortenberger Altar, Darmstadt, Landesmuseum 8.
Orvieto, Dom, Cap. della Grata, Fresken 245. 261 f.
— — — Pomarancio, Wunder Christi 245.
Stuckdekorationen 245.
Altartafel: Teich Bethesda 245.
— — Cap. Mazzocchi, Pomarancio, Fresken 245.
— Fresken von Signorelli 227.
Ottobeuren, Klosterkirche, Risse von Joh. Mich. Fischer 306.
Oxford, Raphael, Entw. f. d. Fig. Gottvaters auf d. Kirchenfahne m. Erschaffung d. Eva in Città di Castello 335.
— — (Bernardino ?), Silberstiftzchg. z. 3. Libreriafresko v. Siena 269* ff. 276. 291.

Padua, Malerei (um 1400) 3.
Paris, Louvrefassade v. Bernini 304.
— Louvre, Schmerzensmann, E. 14. Jahrh. 8.
Paris, Louvre, Thomas de Keyser, männliches Porträt 65.
— — D. Teniers, Die Rückkehr des verlorenen Sohnes 64.
— — Poussin, Apoll u. Daphne 232.
— — — Orpheus u. Eurydike 233.
— — Fiorenzo di Lorenzo (Perugino ?), 3 Predellentäfelchen 333.
— — Lionardo, Mona Lisa 169. 285.
— — Perugino, Kampf zwischen Amor u. Castitas 290.
— — Raffael, die schöne Gärtnerin 79.
— — — hl. Georg 276.
— — Skizze n. Raffaels Mad. del Baldacchino 71.
— Bibl. Nat., Kopie des Madonnenbildes v. J. de Hesdin im Gebetbuch des Herzogs v. Berry (1406) 120.
— — Pinturicchio (?) Zchgn. 336.
— Slg. Wassermann, Cornelis de Man, Bildchen 64.
Passau, Betzelle des hl. Severin, 5. Jahrh. 171.
Krypta v. St. Nicola (um 1100) 171.
Kapitelsaal d. Domkanoniker (1100) 171.
Dom, Baugesch. im 13. u. 14. Jahrh. 171.
— Neubau v. Chor u. Quersch. (1407—1530) 171.
St. Salvatorkirche 171.
Neubau des Langhauses v. Lurago mit Dekorationen v. Giambatt. Carlone 171.
Plastik des späteren Ma. 171.
Diözesanmus., Ölbergbild 171.
Peruginer Malerei 59 f.
Perugia, Frühwerke u. 2 reife Werke von Fiorenzo di Lorenzo 333.
Galerie: Anbet. d. Könige 333.
— Perugino (Meister d. Diotallevi-Mad. ?), Mad. m. 4 Heiligen (1500) 336.
— Haus Baldeschi, Raffael (Pinturicchio ?), Federzchg. z. 5. Libreriafresko v. Siena 269. 278* ff. 290 f.
— Pal. Apostolico, Sala dei Notari v. Luigi Vanvitelli (1742) 51.
— Pal. Communale, Pietromartino u. Fiorenzo di Giuliano, Malereien a. d. öffntl. Uhr 257. 259 f.
— Stadthaus, Kap. der Prioren, H. v. d. Broeck, Kreuzigung 250.
— Pal. Publ., Schepper, Giov. di Franc., Hochzeit zu Kana 254.
— — Restaurierung durch Luigi Vanvitelli (1742) 51.

Perugia, Pinakothek, Broeck, Hendrick van den, Anbetung d. Könige (1564) 246*. 251. 260f.
— — Forenzo di Lorenzo, (Perugino?) 2 Bernhardinstafeln, Architekturen darin von Francesco di Giorgio 60. 333.
— — Pietromartino, Beato Simone di Trento 258* f.
— Dom, Federigo Barocci, Kreuzabnahme 250.
— — Kap. S. Bernardino, Barocci »Meisterwerk« 246.
— — Glasgemälde, Predigt des h. Bernardin v. Siena nach d. Karton des Hendrick v. d. Broeck, ausgeführt von Constantino di Rosato di Spalletta 246* f. 251.
— S. Agostino, Hendrick v. d. Broeck, Christus, Petrus u. Andreas 248*. 250.
— — — Martyrium d. h. Katharina 250.
— S. Anna, Orfanotrofio, Pietromartino, Mad. m. Kind, Täufer u. hl. Hieronymus, Kopie n. Parmigianino 259.
— S. Domenico, Pietromartino, Benedikt XI u. Pius V. über d. Kreuzgangportal (verschollen) und Kreuzgangfresken (übertüncht) 257. 260.
— S. Maria Nuova, Kap. d. Oltra montani, Schepper, Giov. di Franc., 3 Wappen 254.
— S. Pietro, Eusebio di S. Giorgio, Anbet. d. Könige (v. 1506) 278.
— — Kap. des hl. Gregorius im Klosterhof, Franc. di Franc., Barcke, Mad. m. Hlgen., zerstört 257.
— — Schepper, Giov. di Franc., Malereien üb. d. Triumphbogen 255.
— Cap. del Sacramento, Schepper, Giov. di Franc., hl. Benedikt u. Benedikts Sichelwunder 255f.
Petersburg, Cranach, Venus 90.
— Perugino, Triptychon 333.
— Raffael, Mad. m. Joseph ohne Bart 79.
— Raffael, Mad. m. d. Lamm 79.
— Kaiserl. Bibl., Simon Marmion, Grandes Chroniques de St. Denis 120.
Pistoja, Verrocchiokreis, Altarbild 335.
Poggio à Cajano, Lünettenfresko von Pontormo 119.
Posen, St. Adalbert, Altar 114.
— got. Schnitzaltäre d. Povinz 114.
Prag, Rudolphinum, Achtheiligenflügel, böhmisch (um 1380 bis 1400) 10.
Prag, vier Legendenszenen und Barbaramartyrium (um 1500) 5.
Prato, Galleria communale, van Wittel, Veduten (tempera) 49.

Raudnitz, Marientod, Flügelgemälde v. e. Nachf. des Wittingauer Meisters 8. 10.
Ravensburg, Fenster 62.
Regensburg, Dominikanerkirche, Wandgemälde von 1331 im südl. Seitenschiff 205.
— Dombaugeschichte (1275 bis 1325) 198 ff.
— Dom, südl. Seitenschiff, Verkündigungsaltar (ca. 1330) 204.
— — Glasmalereien 197 ff.
rom. im südl. Querschiff 197. 210.
spätgot. in den letzten Jochen des Nordschiffes 197. 210.
2 Scheiben im linken Unterfenster des Chorpolygons 2. Hälfte 14. Jahrh. 197.
Scheibe im südl. Querhaus 197.
Glasmalereien in den drei Fenstern des Chorpolygons 197 ff.
Verglasungen im südl. Querschiff 198. 203.
Letztes Fenster d. südl. Chorkap. 198.
Drei Fenster im südl. Seitenschiff 198. 204.
Die zwei ersten Fenster im nördl. Seitenschiff 198. 205.
Vier Fenster in den Oberseiten des Chors 206 ff.
Letzte zwei Fenster im ob. Chor 208.
Kreuzigung im nördl. Querschiff 208.
Letzte Fenster des Südschiffs (um 1360) 208.
— — Hans Vischer, Relief der Margareta Tucher von 1521 (Abschied Christi von Maria) 103*.
— — Kreuzgang, Grabstein zweier Albert Watgadmer († 1350 u. 1360) 209.
— Elefanten-Apotheke, Fresken v. 1331 (Kopien im Hist. Verein) 205.
— — Zehng. n. d. Glasgemälde eines oberpfälzischen Klost. von Otto Greslin (1333) 205.
— St. Emmeran, Grabmal der sel. Aurelia (nach 1330) 204.
Reichenau, kirchl. Bauten und Kunstschätze 153.
Römhild, Vischer, Doppelgrabmal 95 ff.
Statuetten: Philippus 98* f.
männl. Heiliger 99* f.
Christophorus 100* f.
Maria m. d. Kinde 101*.
Römhild, Vischer, Hans Vischer: hl. Barbara 101* f. 104.
hl. Katharina 101. 103 f.
König Kaspar 101. 104.
— — Meister der bärtigen Heilig.: Mohrenkönig 105* f.
König Melchior 105* f.
hl. Jakobus 105*—108.
Baltasar 108.
Römische Künstler (1543—87) 21 ff.
Rom, Landini, Taddeo, Fontana delle Tartarughe 30.
— — Arbeiten an d. Brücke v. Borghetto 30.
— — Restaurierung v. S. Giorgio in Velabro (1592) 30.
— — Pflaster d. Engelsbrücke; Borghetto (1592) 30.
— — Teatro di Belvedere (1593 f.) 30.
— Perugino, Schlüsselübergabe 333
— Pal. Barberini 19.
— — Fra Carnevale? 2 Tfln. 333.
— Gal. Borghese, Franc. Francia, Hl. Stefanus 176.
— — Fiorenzo di Lorenzo (Perugino?), Kruzifixus m. Hieronymus u. Christoph 333.
— — Raffael, Grablegung 178.
— — Raphael (Perugino?), Männliches Bildnis 336.
— Pal. Corsini, Meisterwerke v. Correggio, Andrea del Sarto u. Bronzino 342.
— — Franc. Francia, hl. Georg 176.
— — Giov. Santi-Werkst. (Evangelista di Pian di Meleto) Musen 333.
— Pal. Farnese 19. 24.
— Konservatorenpalast, großes Fresko 31.
— Pal. Rondanini, Michelangelo, Pietà 228.
— Galerie Spada, Firenzo di Lorenzo, Hl. Sebastian 60.
— Sixtin. Kap., Werke v. Andrea d'Assisi (l'Ingegno) 333.
— — H. d. v. Broeck, Auferstehung Christi 251 f.
— — Michelangelo, Decke 226 f. 250.
— — — Erschaffung Adams 115 f. 298.
— — — Sündenfall 115 f.
— — — Jüngstes Gericht 226 ff.
— Vatikan, Piero della Francesca, Fresken? 334.
— — Raffael, Dreikönigs-Predella 273. 284* f. 290.
— — — Parnaß 115.
— — — Stanzen 298.

Rom, Vatikan, Raffael, Verkündigung (v. 1503) 277.
— — Vasari, Arbeiten in der Sala Regia, mit Hilfe von *Arrigo Fiammingo* (Hendrick in te Croon) 251.
— — Bibliothek, Arrigo Fiammingo, Fresken, 2. Laterans-konzil 251.
— Biblioteca Vittorio Emanuele, van Wittel, Zeichnungen (um 1700) 49.
— Lateranische Sakristei, Michelangelo, Venustische Verkündigung 228.
— S. Lorenzo in Lucina, Taufkap., Arrigo Fiammingo, verschollenes Bild 252.
— S. Maria degli Angeli, Arrigo Fiammingo, Noli me tangere 252.
— S. Maria Maggiore, Cap. Sista, Arrigo Fiammingos Malereien 252.
— S. Maria in Campo Santo, Arrigo Fiammingo, Malereien 252.
— S. Peter, Michelangelo, Kreuzschiff u. Chor 229.
— — — Pietà 226.
— S. Pietro in vincoli, Michelangelo, Grabmal Julius II. 226.
— S. Stefano Rotondo, Fresken 37.
— Kloster von Tor de Specchi, Freskenzyklus 332. 334.
— Cap. Paolina, Michelangelo, Gemälde 228.
— Cap. Privilegiata dei Morti, Broeck, H. v. d., Flucht n. Ägypten u. h. Karl Borromäus (zugrunde geg.) 252.
— Piazza Navona, Bernini Brunnen 342.
— Spanischer Platz, Pietro Bernini, Barcaccia 343.

Salem, untergegangene Glasgemälde der Zisterzienserkirche (1299 bis 1307) 61.
Salzburger Kunst im 15. Jahrh. 237 ff.
Salzburg, Domportal nach dem Frauenhof zu (1461) 238.
— Frauenchor des Stifts Nonnberg, 2 Flügeltafeln eines Marienaltars a. d. alten Dom (gegen 1455) 238. 240.
(mod.) Schrein mit Darstellung des Pfingstfestes a. d. alten Dom, Werkstatt Michael Pachers (gegen 1500) 238 f.
Zwei Bischofsfig. (v. 1430 und 1520) 239.
— Kapuzinerk. auf dem Imberg, Türflgl. m. Brustbildern Christi, Mariä u. der 12 Apostel (1450) 241 f.
Salzburg, Städt. Mus., sog. Reliquienschrein 241.
San Sepolcro, Werkstatt des Piero della Francesca (Perugino) 332.
St. Leonhard, Wallfahrtskirche, Zwei Altarflügel (1460). 238. 240.
Fig. d. Maria m. Engeln 238. 240.
hl. Leonhard u. Jakob im Hochaltar v. 1660. 238. 240.
5 kleinere Bilder 238. 240.
Schleißheim, Cranach, Venus und Amor 90.
— Poussin, Apoll u. Daphne 232.
Schotten, Kirche, Altar 10.
Schwerin, Ghzl. Mus., Wilck, Joh. C., Bildnis des Baron Rohrscheidt 172 f.
Schweriner Schloßinsel 172 f.
Einzug des Hzgs. Friedrich Franz 172 f.
Seligenstädter Altar des Nördlinger Meister Berthold, Darmstadt, Landesmuseum 8 f.
Siena, Malerschule von 60.
— Libreria, Pinturicchiofresken 267* ff.
— — — 1. Fresko 267 ff. 284. 288* ff.
— — — 3. Fresko: Dichterkrönung des Enea Silvio 272*. 274. 284.
— — — 5. Fresko 267 ff. 278* ff. 284. 288. 290.
— — — Krönung Pius III. (1507) 284.
Sinigaglia, Perugino, Altarbild 335.
Slawietin, Wandgemälde 10.
Solothurn, Holbein, Madonna 295.
Spello, Werke von Andrea d'Assisi (l'Ingegno) 333.
— Pinturicchio, Fresko, Jesus unt. den Schriftgelehrten 283.
Spiez, Scheiben 329.
Stockholm, Raffael, Anbetung d. Könige, Feder 271*. 273.
Strahow, Stift, Prager Maria 4.
Straßburg, Priesterseminar, Gutakodex 155.
Stuttgart, Insthaus, Ausmalung v. Wendel Dietterlin 337.
— Galerie, Mühlhäuser Altar (v. 1385) 12.
— Hofbibliothek, Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen 89.
— Kupferstichkab., Sintzenich, Schabkunstbl. v. 1804 nach ein. verschollenen Kopie von Raffaels Mad. del Baldacchino, die im Besitz des Grafen Topor Morawitzky in München war 69* ff.
Stuttgart, Smmlng. Vaterl. Altertümer Glasgemälde 60 ff.
— — Scheibe der Hirsauer biblia pauperum (von 1517) 62.
— — Scheibe (v. 1527) Nr. 50 des Kat. 62.
— — Bauernscheibe des Glimser (von 1667) 63.

Tivoli, S. Giov. Evang. Freskenzyklus 332.
Toulouse, Kathedrale, Saint Etienne, 13. Jahrh. 81.
— Museum, Meister Gilabertus, Apostelzyklus 81* ff.
Troyes, S. Urbain 198 f.
Turin, Werk v. Michelangelo (?) 226.

Udineser Sakramentar 170.
Ulm, Besserer-Kapelle, Fenster 62.
— Chor, Nördlinger Fenster 62.
Ulmer Spätgotik 62.
Urach, Christus (Glasgemälde) 62.
Urbino, Dom, Giov. Santi-Werkstatt (Evangelista di Pian di Meleto) Apostel 333.
Utrecht-Psalter 169.

Vecciano, Melanzio, Altarbild d. Mad. 335.
Venedig, Malerschule 60. 178 ff.
— Stoffe 330.
— Akademie, Tintoretto, Wunder des hl. Markus 116.
— — Nr. 264, Veronese, Krönung Mariä 182.
— S. Giovanni e Paolo, Grabmal Vendramin von Antonio und Tullio Lombardi 99*.
— S. Marco, Mosaiken 182.
— Bilder v. Tintoretto in S. Polo, S. Giorgio, S. Trovaso, S. Stefano u. Pal. Reale 179.
— (?), S. Salvatore, Tizian, Verkündigung 181.
— S. Sebastiano, Veronese, Krönung Mariä 181.
— Raffael, Zchg. (Braun 147) 291.
Venetianisches Skizzenbuch 336.
— — 2 Gewandstudien 268.
— Raffael, 2 Pferde 284.
Volterra, Kreuzabnahme von Rosso 119.

Wien, Akademie, Kopie nach Raffaels Mad. del Baldacchino (verschollen) 69.
— Albertina, Dürer, 4 Federzeichnungen zur Grünen Passion 183 ff.
L 377 Chr. vor dem Hohenpriester 187 f.
L 409 Gefangennahme 183—6.
L 479 Chr. vor Pilatus 187 ff.
L 482 Dornenkrönung 192 ff.

Wien, Albertina, Raffael, Zchg. (Braun 154) 291.
— Belvedere, Raffael, Mad. im Grünen 79.
— Gemäldegal., Brueghel (?) Frühlingsbild 116.
— Perugino, Mad. m. 2 Hlgen. 335.
— Hofmuseum, Meister der bärtigen Heiligen, St. Sebald 106* ff.
— Statue des † Erzhgs. Franz Ferd. v. Österreich-Este 226.
— Gal. Liechtenstein, Perugino-Werkstattbild 336.
— Hofbibliothek, Cod. 1844, Hasenburgisches Meßbuch (von 1409), böhmisch 9.
Wien, Chronik von Jerusalem, von Philipp de Mazerolles 56.
— — Einschiffung 121.
— Girart de Roussillon, Überreichung d. Handschrift an Philipp, Kirchenbau 121.
Windsor, Kgl. Bibliothek, Poussin, Zchngen. f. Marinos Adone (Geburt des Adonis) 231.
— u. London, Brit. Mus., Araldi(?), Silberstiftzchgen. n. den Kardinälen des 4. Libreriafreskos v. Siena, a. d. Slg. Malcolm 268.
— Schloß, Michelangelo, Kinderbacchanal 227.
— — — Ganymed. 227.
Windsor, Schloß, Michelangelo, Schützen 227.
Wittingau, Kirche, Wandbild (um 1400) 6 f.
— Magdalenenkirche, Altar 8.
— Kreuzigung 10.
Wörlitz, Cranach, Verlobung d. h. Katharina 90.
Würzburg, karol. Evangeliar 170.
— Kopie desselben 170.
— Ostkrypta des Neumünsters, Steinkruzifixus 14. Jahrh. 93.
Zürich, Landesmuseum, Schweizer Glasgemälde 328.
Zwickauer Altar v. Wolgemut 222.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Passau, Betzelle des hl. Severin, 5. Jahrh. 171.
— Kapitelsaal d. Dominikaner (um 1100) 171.
— Krypta v. St. Nicola (um 1100) 171.
— St. Salvatorkirche 171.
Regensburg, Dombaugeschichte (1275—1325) 198 ff.
Salzburg, Domportal nach dem Frauenhof zu (1461) 238.
Nürnberger Architektur der 2. Hälfte des 15. Jahrh. 224.
Dijon, Choranlage 198.
Toulouse, Kathedrale, Saint Etienne, 13. Jahrh. 81.
Troyes, S. Urbain 198 f.
Lombardische Schlösser der 2. Hälfte 15. Jahrh. 330.
Mailänder Bauten d. 2. Hälfte 15. Jahrh. 330.
Michelangelo, Kreuzschiff u. Chor v. S. Peter, Rom 229.
Landini, Taddeo, Fontana delle Tartarughe 30.
Arbeiten an der Brücke von Borghetto 30.
Restaurierung von San Giorgio in Velabro (1592) 30.
Pflaster d. Engelsbrücke; Borghetto (1592) 30.
Teatro di Belvedere (1593 f.) 30.
Rom, Pal. Barberini 19.
— Pal. Farnese 19. 24.
Bernini, Paris, Louvre-Fassade 304.
Deutsche Baukunst, 17. u. 18. Jahrh. 301 ff.
Neumann, Balth. sog. Skizzenbuch 307.
Neumann, Bruchsal, Schloß 305. 307.
Karlsruhe, Ghzl. Schloß 307.
Fischer, Joh. Mich., Risse für die Klosterkirche in Ottobeuren 306.
Architektur in Altholland 173 f.
Haarlem, Bürgerhaus (um 1700) 174.

MALEREI.

Landschaftsmalerei 115 ff.
Ägyptische, assyrische und griechische Landschaftsmalerei 115
Kopt. Bild 5. Jahrh. 145.
Karlstein 3.
— Treppenhaus des Hauptturmes, Ludmillataufe 4.
— Katharinenkapelle, Altarwerk 4.
— Marienkirche, apokalyptisches Weib 4.
Schloß Neuhaus, Wandbilder (von 1338) 205.
Strahow, Stift, Prager Maria 4.
Libischer Wandgemälde, David 4.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Madonna, böhmisch, 14. Jahrhundert 208.
— Samml. von Kaufmann, Kreuzigung, böhmisch, 14. Jahrh. 6.
Leitmeritz, Marienaltar aus Duban 8.
Votivbild des Ocko von Vlaschim 8.
Wittingau, Kirche, Wandbild, böhmisch (um 1400) 6 f.
— Magdalenenkirche, Altar 8.
— Kreuzigung 10.
Raudnitz, Marientod, Flügelgemälde v. e. Nachf. des Wittingauer Meisters 8. 10.
Prag, Rudolphinum, Achtheiligenflügel, böhmisch (um 1380—1400) 10.
Slawietin, Wandgemälde 10.
Hl. Familie bei Frl. von Przibram 10.
Kreuzgang des Emmausklosters, Kindermord u. Geißelung 10.
Basel, Diptychon 10.
Hohenfurth, Geburt Christi 10.
— Kreuztragung 11.
— Maria 11.
Budnianer Altar, Ende 15. Jahrhunderts 5.
Prag, Museum, vier Legendenszen. und Barbaramartyrium (um 1500) 5.

Deutschland.

Wandmalerei, deutsche 88.
Forchheim, Kaiserpfalz, gotische Wandmalereien 1.
— — Jüngstes Gericht (gegen 1400) 11.
— Königspfalz, Epiphanie und späterer König 4. 6. 10.
— Schloßkapelle, Propheten 3.
Mühlhauser Altar v. 1385, Stuttgart, Museum 12.
Regensburg, südl. Seitenschiff der Dominikanerkirche, Wandgemälde (v. 1331) 205.
— Elefanten-Apotheke, Fresken von 1331 (Kop. im Hist. Verein) 205.
Nürnberg, Rathaus, trecentistische Fresken 2.
— — Historien nach 1362 (verloren) 4.
— Ratsstube, Wandbilder 1378 (verloren) 4.
— thronende Maria zwischen ein.

Bischof u. dem hl. Xaver (nach 1362) (verloren) 4.
Nürnberg, Moritzkapelle, König Wenzel-Fresko, 3. Drittel 14. Jahrh. 4.
— St. Sebald, Paulusszenen im Ostchor (n. 1380) 5. 12.
— — Schmerzensmann, 3. Drittel 14. Jahrh. (Fresko) 3.
— Frauenkirche, Wandbilder 5.
— — Ursulalegende (um 1400) 5.
— Karthäuserkloster, Marienbild (um 1400) 5.
— Germ. Mus., Kindermord, Geißelung u. Begräbnis Mariä (1410 bis 20) 7. 9—13.
— Zwölfbotenkapelle, Mendelsche Gemäldestiftung (nach 1414) 2.
— Heiliggeistkirche, Maria im Strahlenkranz m. d. 14 Nothelfern (1420—23) 9.
— Rathausmalereien Meister Berchtolds (1423) 2.
— Moritzkapelle, Wandbild im sechsten Bogenfeld (1420—30), Martyrium d. h. Ursula, des Papstes u. d. 11 000 Jungfrauen 1 f. 4—7. 10. 12 f.
— Lorenzer Pfarrhof, Schlacht zwischen Menschen u. Teufeln (n. 1434) 13.
hl. Lorenz, Stephan u. Vinzenz 13.
— Ratsstube, Bemalung durch Meister Luckenpack 1436 (verloren) 4.
— St. Katharinen, Jüngstes Gericht (1445) (untergegngen) 13.
— Germ. Mus. Imhofscher Altar (1410—1420) 1. 3. 6. 9.
— — Schmerzensmann des Imhofschen Meisters 7. 9.
— Imhof-Rothflasch-Epitaph (1414—1418) (Nikolaus) 3. 7 f.
— St. Aegidien, Epitaph d. Elisabeth Tetzel (1437) 12 f.
— Johanniskirche, Altärchen (um 1430) 8. 11.
— Moritzkapelle, Hauptaltar 2.
— St. Lorenz, Deocarusaltar (1440 bis 50) 12.
— Pähler Altar 13.
— Tucher-Altar 11—14.
Bamberger Altar v. 1429, München, Bay. Nat. Mus. 11. 120.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Deichslerscher Altar, Heilige der Außenseite 8 f.
München, Bayr. Staatsgalerien, Landauer Altar 2. 222.

Nürnberger Malerei der 2. Hälfte des 15. Jahrh. 2. 13. 222 ff.
— Wandgemälde der 2. Hälfte 15. Jahrh. 224.
Nürnberger Tafelbilder im Forchheimer Museum 224.
Nürnberg, St. Lorenz, Ehenheim-Epitaph, Ende 15. Jahrh. 5.
— Rathaussaal, Allegorie 338.
Wolgemuts Hallerscher Altar, Nürnberg, Hl. Kreuzkap. 223.
— ? Hofer Altar 222.
— ? Löffelholzaltar, Nürnberg, St. Sebald 222 f.
— ? Peringsdorfferscher Altar, Nürnberg 223.
— Zwickauer Altar 222.
— Werkstattarbeiten 224.
Pleydenwurff, Hans, Altar, Breslau Museum 222.
— Kreuzigung, München, Alte Pinakothek 222.
— Kreuzigung Schönborns, Bildnis Schönborns 222.
Wolfgang-Altar 223.
Ältere Frankfurter Gemälde 65 f.
Frankfurt a. M., Hist. Mus., Darstellung im Tempel 67.
— Mariengärtchen 13.
— Sebastian u. Veit 66.
Darmstadt, Landesmus., Bornhofener Altar 8.
— — Ortenberger Altar 8.
— — Nördlinger Meister Berthold, Seligenstädter Altar 8 f.
Schotten, Altar der Kirche 10.
Tafelmalerei, nordische 88.
Lochner, Mad. m. d. Veilchen, Köln 92.
Krönung Mariä, westfälisch, um 1400, Münster, Provinzialmuseum 7.
Meister Bertram, Buxtehud. Altar 10. 12.
— — Hochaltar v. St. Petri Hamburg 11 f.
Meister Francke, Altar, Hamburg 12 f.
Altsalzburger Malerei 237 ff.
St. Leonhard, Wallfahrtskirche, zwei gemalte Altarflügel (1460) u. 5 kleinere Bilder 238. 240.
Salzburg, Stift Nonnberg, Frauenchor, zwei Flügeltafeln eines Marienaltars a. d. alten Dom (gegen 1455) 238 ff.
Manterndorf, Schloßkap., Flügel u. Predella eines Altarschreins 239. 241.
Berchtesgaden, Stiftskirche, Dreifaltigkeitsbild (v. 1474) 241.
Salzburg, Städt. Mus., sog. Reliquienschrein 241.
— Kapuzinerk. auf dem Imberg, Türflügel m. Brustbildern Christi, Mariä u. der 12 Apostel (1450) 241 f.
Donaustil 171.
Herzogenburger Stifterbild m. Ansicht v. Passau 171.
Passau, Diözesanmus., Ölbergbild 171.
Frueauf, Rueland d. J., Klosterneuburger Tafeln (v. 1501) 223.
Hans Baldung, Hochaltarwerk des Freiburger Münsters 91. 93 f.
— Frau u. Tod, Basel Mus. 91.
— Schmerzensmann, Freiburg, Museum 94.
Cranach, Apoll und Diana, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 90.
— Eva, Berlin, Kgl. Schloß 90.
— Parisurteil, Darmstadt, Slg. Schäfer 90.
— Venus, Petersburg 90.
— Venus u. Amor, Schleißheim 90.
— Verlobung der hl. Katharina, Wörlitz 90.
Dietterlin, Wendel, Ausmalung des Stuttgarter Insthauses 337.
Dürer, Selbstporträt (1493) 219.
— L 490 Christus (von 1504) 196.
Dürerschule, Kreuzigung, Dresden, Gemäldegalerie 196.
Grünewald, Isenheimer Altar, Kolmar 92 f.
— Heiligentafeln, Frankfurt, Hist. Mus. 93 f.
Holbein, Darmstädter Mad. 292 ff.
— Dresdener Madonna 292 ff.
— Madonna v. Solothurn 295.
— Anbetung, Freiburg 297.
— Christus im Sarg, Basel 297.
Barocke Deckenmalerei in Tirol 309.
Bildnis 17. u. 18. Jahrh. in Leipzig 235 f.
— in Hamburg 236.
Caffe, d. Ä., Daniel, Pastellbildnisse 236.
Georgi, Bildnisse 236.
Haußmann, Elias Gottlieb, Bildnis d. Johanna Christiane Kees, geb. Graeve 236.
Hennig, Gust. Ad., Bildnisse 236.
Matthäi, Bildnisse 236.
Mengs, Ismael, Bildnis Joh. Christ. Raabes 236.
— Raphael, Rokokoporträts 236.
Morgenstern, Frankfurter Panorama mit Staffage v. Wilck 173.
Oeser, Adam Friedr., Gruppe seiner 4 Kinder (1766), Dresden Akademie 236.
Roesler, Bildnisse 236.
Tischbein, Friedr. Aug., Halbfig. u. Gruppen 236.
Wilck, Joh. C., Bildnis des Baron Rohrscheidt 172 f.
Schweriner Schloßinsel 172 f.
Einzug des Hzgs. Friedrich Franz, Schwerin, Großh. Mus. 172 f.

Die Verbrennung englischer Waren auf Napoleons Befehl (verschollen) 172 f.
Staffage eines Frankfurter Panoramas v. Morgenstern (zerst.) 172 f.

Belgien und Holland.

Altholländ. Bilder auf der südafrikan. Ausstellung der Grosvenor Gallery in London (1913) 63 ff. (Sämtliche da erwähnten Bilder sind im Ortsregister unter London aufgeführt.)
Holländ. Bilder in der IInd National Loan Exhibition: Women and child in art. London (1913/14) 65. (Sämtliche da erwähnten Bilder sind im Ortsregister unter London aufgeführt.)
Niederländische Landschaftsmaler. des 16. Jahrh. 116.
Aelst, W. v., Blumenstück in der südafrikanischen Ausstellung d. Grosvenor Gallery, London (1913) 63.
Beerstraten, Abraham, Winteransicht des Dorfes Midlum, ebenda 63.
Bening, Simon, Bilder in Dixmuiden und London 122.
van Beyeren, Abrah., Stilleben, südafrik. Ausstellung der Grosvenor Gall., London(1913)63.65.
Bloemaert, Abrah. (Kopie nach ein. Radierung a. d. Rembrandt-Kreis) ebda. 63.
Bouts, Altar in Granada 222.
Broeck, Hendrick v. d., s. u. Italien.
Brueghel, Pieter, Jahreszeitenbild., Bekehrung Sauls 116.
Ceulen, C. Janssens van, Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Croos, J. v., Gemälde, ebda. 65.
Cuyp, Aelbert, männl. Porträt, ebda. 64.
Delormes, Anthoni, Kircheninterieur, ebda. 64.
Dubbels, Hendrik, Gemälde, ebenda 64.
Elias (?), Mathieu, Gemälde auf der IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Eliasz, Nicolaes, Dame mit dem Fächer, ebda. 65.
Everdingen, Caesar van, Stilleben mit Kaiserbüste (v. 1666), südafrik. Ausst. der Grosvenor Gall., London (1913) 64.
— Bildnis, Lakenhal in Leiden 64.
Eyck, Genter Altarflügel, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 73.
Eyck, Jan van, Paele-Altar 295.
Flinck (?), Govert, Selbstbildnis, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Gelder (?), Aert de, Taxidermist, ebda. 64.
H. Goltzius-Richtung, Mädchen m. Hund, IInd Nat. Loan Exhib.: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Hals, Dirck, Gemälde, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
— Frans, Frauenbildnis a. d. Slg. Moritz Kann, ebda. 64 f.
— — Bildnis der Marie Larp, IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Hondecoeter, Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
de Hooch, P., Zwei Kinder beim Kolfspiel (a. d. Slg. Ronald Greville), IInd Nat. Loan Exhibit.: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Houckgeest (?), Gerard, Kircheninterieur, südafr. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
de Keyser, Thomas, Damenbildnis (früher bei Rudolf Kann) auf d. IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
— — männl. Porträt, Paris, Louvre 65.
— — Mann mit Hirtenstab, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
— — (?)Familienbildnis (v. 1633), IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Maes, Nic., Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Man, Cornelius de, Genreszene, ebda. 64.
— Bildchen d. Slg. Wassermann, Paris 64.
Meer, Barent van der, Stilleben, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Metsu (?), Austernfrau, ebda. 64.
Moro, Elisabeth von Valois. Maria von Ungarn, Margaretha von Parma, IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Nason, Gemälde auf der südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Neer, A. v. d., Gemälde, ebda. 64.
Netscher (?), Gemälde, ebda. 64.
Ochtervelt (?), Jacob, Genreszene, ebda. 64.
Putter, Pieter de, Frauenporträt, ebda. 64.
Rembrandt, Anatomie 63.
— Bildnis der Anna Wijmers 63.
— Bildnis einer alten Frau, Slg. Havemeyer 63.
— Frauenporträts bei Sir Hugh Lane 63.
— Jugendkreis (um 1630), Huhnrupferin, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
— Schule, Ruhe auf der Flucht, ebda. 65.
Rubens, Kopie nach, männl. Porträt, ebda. 64.
Ruisdael, Jacob, Zwei Bilder, ebenda 64.
Snijders, F., Vogelkonzert, ebenda 64.
Steen, Jan, Tanzender Hund, ebenda 64.
— Enthaltsamkeit des Scipio, Skizze, ebda., Kopie nach dem großen Bild der Slg. Weber 64.
Teniers, D., Rückkehr des verlorenen Sohns, ebda. (Kopie nach dem Bild im Louvre) 64.
Terborch, The Introduction, a. d. Slg. Mrs. Ronald Greville auf der IInd Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Tol (?), Dominicus van, Austernfrau, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Toorenvliet, Jacob, Familienbild, ebda. 64.
v. Valkenburg, D., Jagdstilleben, ebda., 65.
Vermeer, van Delft, Jan, Kircheninterieur, ebda. 64.
Vermeer, Jan (?), Stilleben, ebenda 64.
Verspronck (?), Johannes, männl. Porträt, ebda. 64.
Vlieger, Simon de, Gemälde, ebenda 65.
Vliet, H. v., Kircheninterieur, ebda. 64.
Waterloo (?), A., Jagdbild, ebenda 65.
Weenix (?), Jan, Jagdstilleben, ebda. 65.
Werff, Adriaen van der, Kartenspielende Knaben, ebda. 65.
Weyden, Roger v. d., Sakramentsaltar 121.
Wilt, Thomas van der, Familienbild, südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
van Wittel, Gemälde 49.
— Veduten (tempera) Prato, Galleria communale 49.

van Zelven, Mädchen mit Hund, IInd Nat. Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
Männerporträt v. 1635 (1665), südafrik. Ausst. d. Grosvenor Gall., London (1913) 64.
Porträt eines Jan van den Hoek (1624) 43.

Frankreich.

Paris, Louvre, Schmerzensmann, französ. E. 14. Jahrh. 8.
Samml. Theophil Belin Georgsmarter, französisch (um 1420) 7.
Poussin, Rinaldo u. Armida, Dulwich 231.
— Apoll u. Daphne, Schleißheim, desgl. Paris, Louvre 232.
— Narziß 232.
— Pan u. Syrinx 233.
— Acis u. Galatea 233.
— Orpheus u. Eurydike, Paris, Louvre 233.
— Jagd des Meleager, Madrid, Prado, bacchische Szenen (Nymphe, Satyr u. Nymphe, Trinken a. einem Horn) 233.
— Achill unter den Töchtern des Lykomed 234.
— Kindermord 235.
— Rebekka 235.
— 7 Sakramente, 2. Serie 235.
Englische Bilder auf der IInd Nat. Loan Exhib. Women and child in art, London (1913/14) 65.

Italien.

Italienische Bilder auf der IInd Nat. Loan Exhib. Women and child in art, London (1913/14) 65
Altichiero, Luciawunder 6.
Andrea d'Assisi (l'Ingegno), Werke in d. sixtin. Kap., Spello, Collegio del Cambio, Altarbild u. Predellen in Fano, Sposalizio, Caen 333.
Barbarj (?) Bramante-Kreis, Doppelbildnis, Neapel 335.
Barcke, Franc. di Franc., Mad. m. Hlgen. (zerstört), Perugia, S. Pietro, Kap. des hl. Gregorius im Klosterhof 257.
Barocci, Federigo, Kreuzabnahme, Perugia, Dom 250.
— Meisterwerk d. Kap. S. Bernardino, Perugia, Dom 246.
Fra Bartolomeo, Madonnenbild. 76.
Brescianino, Mad. mit Kind u. Joseph, München, Alte Pinakothek, Kopie nach Raffaels Mad. del. Baldacchino 70* f.
Broeck, Hendrick v. d., Kreuzabnahme, Auferstehung u. Himmelfahrt Christi, Mongiovino, Cap. del Rosario 250.
Broeck, Kreuzigung, Perugia, Stadthaus, Kap. d. Prioren 250.
— Martyrium d. h. Katharina, Perugia, S. Agostino 250.
— Auferstehung Christi, Rom, Sixtin. Kap. 251 f.
— Fresken (2. Lateranskonzil), Rom, Vatikan. Bibliothek 251.
— Malereien, Rom, S. Maria Maggiore, Kap. Sista 252.
— desgl., Rom, S. Maria in Campo Santo 252.
— Noli me tangere, Rom, S. Maria degli Angeli 252.
— Bild (verschollen), Rom, S. Lorenzo in Lucina, Taufkap. 252.
— Flucht nach Ägypten u. hl. Karl Borromäus, Rom, Cap. Privilegiata dei Morti (zerstört) 252.
— Anbetung d. Könige, Perugia, Pinakothek (1564) 246*. 251. 260 f.
— Karton zum Glasgemälde des Constantino di Rosato di Spalletta: Predigt des hl. Bernardin, Perugia, Dom 246* f. 251.
— Temperamalereien in S. Gaudioso, Neapel 247.
— Auferstehung Christi f. die Familie Meniconi in S. Domenico, Perugia (verbrannt) 247.
— Christus, Petrus u. Andreas, Perugia, S. Agostino 248*. 250.
— Statue Mongiovino, Kirche (verschollen) 248.
— Auferstehung Christi, ebda. 248. 264.
— hl. Familie, ebda. 248.
— Szenen a. d. Leben d. Maria, ebda. Kap. d. Mad., zus. m. Hans Wraghe 248 f.
— Verkündigung, Glasgem.-Fragment 248.
Bronzino, im Pal. Corsini, Rom 342.
Carnevale, Fra, Gr. Altarbild, Mailand, Brera. 333.
— ? 2 Tfln, Rom, Pal. Barberini 333.
Condivische Kopie in der Casa Buonarroti zu Florenz nach Michelangelos Karton des Epifania im printroom des Brit. Mus. zu London 228 f.
Correggio, Georgs Madonna 295 f.
— im Pal. Corsini, Rom 342.
Costa, Lorenzo, Fresken in d. Kap. d. hl. Cecilie zu Bologna 178.
Domenichino, Narziß 232.
Francesca, Piero della, Fresko m. d. hl. Ludwig, Municipio v. Borgo San Sepolcro 334.
Francesca, Piero della, Vatikanische Fresken 334.
— — (? oder Fra Carnevale), Geburt Christi, London 334.
Francia, Francesco:
Münz., Medaill. u. Niellen 175.
E. a. Leder gemalter Schild 175.
Anbetung des Kindes, Glasgow, Corporation Gallery 175 f.
Crucifixus, Bologna, Museo Civico 176.
Mad., Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. 73. 176.
Hl. Stefanus, Rom, Gal. Borghese 176.
Hl. Franz v. Assisi, Mailand, Privatbes. 176.
Anbetung d. Könige, Dresden, Gem.-Gal. 176.
Mad., London, Slg. Mond. 176.
Kreuztragend. Chr., Bergamo, Acc. Carrara 176.
Hl. Georg, Rom, Gal. Corsini 176.
Bildnis Bianchinis, London, Nat. Gall. 176.
Mad. m. Kind u. 6 Heiligen, Berlin, K.-F.-M. 177.
Mad. m. Heiligen, Bologna, Kap. Bentivoglio 177.
Verkündigung, Mailand, Brera 177.
Maria im Rosenhag, München, Pinakothek 177.
Musizierende Engel, Bologna, S. Vitale 177.
Glasgemälde, Bologna, C. della Misericordia 177.
Vermählung d. hl. Katherina m. Valerian u. ihre Grablegung, Bologna, Kap. d. hl. Cecilie 178.
— Giacomo, zwei Engel, l. Kap. r. v. S. Petronio zu Bologna 177.
Gentile da Fabriano, Gemälde, Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. 6 f.
Giorgio, Eusebio di S., Anbetung d. Könige (1506), Perugia, S. Pietro 278.
— Francesco di, Architekturen der Bernhardinstfln. v. Firenzo di Lorenzo in der Pinakothek von Perugia 60.
Giuliano, Fiorenzo di, Malerarbeit. an der öffentl. Uhr des Pal. Communale, Perugia 257. 260.
Justus v. Gent (?), hl. Markus, Frankfurt 335.
Lama, Giov. Bern., Fries, Neapel, S. Gaudioso 247.
Lionardo, Mona Lisa, Paris, Louvre 169. 285.
Lionardeske Pferdedarstellungen 285.
Lippi, Filippo, Madonna im Walde,

Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus. 73.
Lombardelli, Giambattista, Decke d. Kirche in Mongiovino 250.
Lorenzo da Viterbo, Himmelfahrt Mariä 334.
— Forenzo di, Bernhardinstafeln, Perugia, Pinakothek 60. 333.
— — Madonna mit zwei Heiligen, Frankfurt 60. 335.
— — Zwei Petrusbilder, Hannover 60.
— — Hl. Sebastian, Rom, Gal. Spada 60.
— — Frühwerke in London und Perugia 333.
— — Zwei Werke der Reifezeit in Perugia 333.
— — (Perugino?), Drei Predellentäfelchen, Paris, Louvre 333.
— — Kruzifixus m. Hieronymus u. Christoph, Rom, Gal. Borghese 333.
— — Anbetung d. Könige, Perugia, Galerie 333.
— — (Lorenzo da Viterbo?), Verkündigung a. d. Porziuncula, Boston, Mrs. Gardner 335.
— — (Lorenzo da Sanseverino?), Mad., Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 335 f.
Mantegna, Madonna, Berlin, Kais.-Friedrich-Museum 73.
Martini, Simone, Kreuzabnahme, Antwerpen 11. 120.
Meister d. Diotallevi-Madonna, sog. Raphael-Madonna 336.
Melanzio, Altarbild d. Mad. di Vecciano 335.
Melozzo (? Justus v. Gent Nchf.), Erlöser, Città di Castello 335.
Michelangelo, Decke der Sixtina, Rom 226 f., 250 f.
— — Erschaffung Adams u. Sündenfall 115 f. 298.
— Jüngstes Gericht, Rom, Sixtin. Kap. 226 ff.
— Rahel und Lea 226.
— Karton der Schlacht bei Cascina (verloren) 226.
— Leda m. d. Schwan (verschollen) 227.
— Entwürfe für Fra Sebastiano 228.
— Gemälde der Kap. Paolina 228.
— hl. Familie, Florenz, Uffz. 179.
— Madonna, Manchester 226.
— — Florenz, Pitti 226.
— — — Taddei 226.
— — — Doni 226.
— VenustischeVerkündigung, Rom, Lateranische Sakristei 228.
— Christusdarstellungen 227.
— -Kopie, Condivische Epifania, Casa Buonarroti 228 f.
Parmigianino, Mad. m. Kind, Täufer u. Hieronymus, Città di Castello 259.
Perugino, Jugendwerke a. d. Kirche d. Calza, Florenz, Akad. 336.
— Kampf zwischen Amor u. Castitas, Paris, Louvre 290.
— Mad. m. 2 Hlgen., Wien 335.
— Altarbild in Sinigaglia 335.
— Altarbild in Fano 335 f.
— Sebastian in Cerqueto 333.
— Schlüsselübergabe, Rom 333.
— Triptychon, Petersburg 333.
— — London 336.
— (Meister d. Diotallevi-Mad.?), Mad. m. 4 Hlgn. (1500), Perugia 336.
— (?), Himmelfahrt Mariä, aus S. Chiara in Borgo S. Sepolcro 332.
— (schüler?), Kruzifixus m. fünf Hlgn., Florenz, Uffizien 336.
— Schulwerke, Wien, Gal. Liechtenstein, Florenz, Pal. Pitti 336.
Pietromartino:
Malereien an d. öffentl. Uhr des Pal. Comm., Perugia 257, 259 f.
Benedikt XI. u. Pius V. über dem Kreuzgangportal v. S. Domenico, Perugia (unauffindbar) 257. 260.
Kreuzgangfresken ebda. (übertüncht) 257.
Mad. m. Kind, d. Täufer u. hl. Hieronymus, Kopie n. Parmigianino, Perugia, Orfanotrofio di S. Anna 259.
— Beato Simone di Trento, Perugia, Pinakothek 258* f.
Pinturicchio, Libreriafresken in Siena 267* ff.
— 1. Fresko 267 ff. 284. 288* ff.
— Dichterkrönung des Enea Silvio (3. Fresko) 272*. 274. 284.
— 5. Fresko 267 ff. 278* ff. 284. 288. 290.
— Krönung Pius III., 1507, Siena, Dom 284.
— Fresko Jesus unter den Schriftgelehrten, Spello 283.
— Madonna, London 335.
Pollaiuolo, Sebastian 277.
Pomarancio, Wunder Christi, Orvieto, Dom, Cap. della Grata, Stuckdekorationen ebda.,
— Altartafel Teich Bethesda,
— Fresken d. Cap. Mazzocchi 245. 261 f.
— Mitarbeit an d. Ausmalung d. Kirche v. Mongiovino 250.
Pontormo, Lünettenfresko in Poggio à Cajano 119.
— Entwürfe für die 2. Lünette, ebda. (1530er Jahre) 58.
— Madonnenfresko 119.
— zerstörte Fresken 58.
Pontormo, Studien für die Lorenzofresken 1550 er Jahre 58.
— Anbetung der Könige, Florenz, Gal. Pitti 59.
Raffael, Große Panshanger Mad., IInd Loan Exhibition: Women and child in art, London (1913/14) 65.
— Mad. Ansidei, Blenheim, Hrzg. v. Marlborough 78.
— Mad. Colonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 79 f.
— Mad. del Baldacchino, Florenz, Pal. Pitti. 69 ff.*
Kopien danach: Wien, Akademie (verschollen). 69.
München, Graf Topor Morawitzky (verscholl.) (Erhalten in einem Schabkunstvlatt Sintzenichs v. 1804 im Kupferst.-Kab. zu Stuttgart.) 69.
Brescianino, Mad. m. Kind u. Joseph, München, Alte Pinakothek 69* ff.
Florenz, Nocchi 70. 74.
Berlin, Geh. Rat Broicher 70 ff.
London, Slg. Solly 70—80.
Paris, Louvre, Skizze 71.
Sacconi, Carlo 75.
— Mad. del cardelino 80.
— Mad. del Granduca, Florenz, Pitti 78. 80.
— Mad. della Sedia, Florenz, Pitti 79.
Kopie danach, Dresden 79.
— Mad. im Grünen, Wien, Belvedere 79.
— Mad. m. d. Fisch, Madrid, Prado 80.
— Mad. m. d. Lamm, Petersbg. 79.
— Mad. m. Joseph ohne Bart, Petersburg, Eremitage 79.
— Mad. mit dem Stieglitz, Florenz, Uffizien 78.
— Mad. Tempi, München, Alte Pinakothek 79.
— — Bestrafung des Sabinianus, Predella, Slg. Cook 277. 290.
— Cambio-Fresken 332.
r. Wand 334.
— Die schöne Gärtnerin, Paris, Louvre 79.
— Dreikönigs-Predella, Rom, Vatikan 273. 284* f. 290.
— Grablegung, Rom, Gal. Borghese 178.
— hl. Georg, Paris, Louvre 276.
— Heimsuchung, Madrid, Prado 285* f.
— Maddalena Doni 285.
— Skizze dazu 285.
— Modellstudien zur Krönung Mariä 273.
— Parnaß, Rom, Vatikan 115.
— Paulus und Petrus (1505) 78.

Raffael, Sposalizio 268. 286.
— Stanzen 298.
— Verkündigung (v. 1503), Rom, Vatikan 277.
— kleine Bilder. Fragmente des Niccola da Tolentino-Altars 334.
— (Evangelista di Pian di Meleto ?) Kirchenfahne m. Erschaffung d. Eva, Città di Castello, Entwurf z. Gottvater dazu, Oxford 335.
— (Perugino ?), Männl. Bildnis, Rom, Gal. Borghese 336.
— v. Montelupo, Mad. u. Sibylle 226.
Roberti, Ercole de, kl. Gemälde, London, Nat. Gall. 176.
Rosso, Kreuzabn. in Volterra 119.
Sacconi, Carlo, Kopie nach Raffaels Mad. del Baldacchino 75.
Salviati u. Vasari, Malereien im Quartier des Herzogs Cosimo I. u. d. Eleonora da Toledo im Pal. Vecchio, Florenz 245.
Santi, Giov., Werkstatt (Evangelista di Pian di Meleto), Musen in d. Gal. Corsini 333.
— Apostel, Urbino, Dom 333.
— ? Altarbild (v. 1488) Budapest 334.
Sarto, Andrea del im Pal. Corsini, Rom 342.
Schepper, Giov. di Francesco:
Ansicht eines Platzes, Perugia, N. Storti (verschollen) 254.
Hochzeit zu Kana, Perugia, Pal. Publ. 254.
3 Wappen, Perugia, S. M. Nuova, Kap. d. Oltramontani 254.
Bemalung d. Beitragskasse derselben 254.
Wappen des päpstl. Legaten u Vizelegaten 255.
Malereien über dem Triumphbogen von S. Pietro, Perugia 255.
hl. Benedikt, Perugia, Cap. del Sacramento 255 f.
Benedikts Sichelwunder ebenda 256.
Sebastiano, Fra 228.
Signorelli, Fresken in Orvieto 227.
— Fresken in Mte. Oliveto 270. 273.
— Tondo, München, 336.
— Mad., Florenz, Uffizien. 336.
— Pan, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 336.
Sodoma, Fresko, Monte Oliveto 291
Tamaroccio, Cesare, Fresken in d. Kap. d. hl. Cecilie zu Bologna. Mad., Mailand, Mus. Poldi Pezzoli 178.
Tintoretto, Wunder des hl. Markus, Venedig, Akademie 116.
Tintoretto, Bilder in S. Polo, S. Giorgio, S. Trovaso, S. Stefano u. Pal. Reale in Venedig 179.
Tizian, Himml. u. ird. Liebe 181.
— Bella u. Magdalena, Florenz, Pitti 179 f.
— Madonna, München 181.
— Porträt des Beccadelli, Florenz, Uffizien 181.
— Verkündigung, S. Salvatore, Venedig (?) 181.
Tommaso, Prophet und Papst 226.
Vanvitelli, Luigi:
1739—41 palificata von Fiumicino 51.
1740 lavori a Frascati 51.
1742 ristaurazione del Palazzo Pubblico a Perugia 51.
1742 Sala dei Notari del Pal. Apostolico a Perugia 51.
Vasari, Arbeiten in d. Sala Regia des Vatikans 251.
— u. Salviati, Malereien im Quartier des Herzogs Cosimo I. u. der Eleonora da Toledo im Pal. Vecchio, Florenz 245.
Veronese, Krönung Maria, Venedig, S. Sebastiano 181.
— — — Akad. (Nr. 264) 182.
Verrocchio, Madonna, Berlin, Kais. Friedr.-Mus. 335.
— Drei Erzengelbild, Florenz 335.
— Tobias m. d. Engel, London 335.
— Werkstatt, Gemälde, Berlin, Kais.-Fried.-Mus. 335.
— Bild, Frankfurt, v. Mumm 335.
— Altarbild, Pistoja 335.
Wraghe, Hans, Geburt d. Maria, Mongiovino, Kirche, Kap. d. Mad. 248. 250.
Florentiner Malerschule 60.
Malerei in den Marken 60.
Malerei Mittelitaliens im 15. Jahrhundert 331 ff.
Padua, Malerei (um 1400) 3.
Peruginer Malerei 59 f.
Römisch-kampanische Landschaftsmalerei 115.
Römische Schule der Landschaftsmalerei in der Hochrenaissance 116.
Römische Maler (1543—87) 21 ff.
Rom, Kloster von Tor de Specchi, Freskenzyklus 332. 334.
— Konservatorenpalast, Großes Fresko 31.
— S. Stefano Rotondo, Fresk. 37.
Sienesische Malerschule 60.
Tivoli, S. Giov. Evang., Freskenzyklus 332.
Venedig, S. Marco, Mosaiken 182.
Venezianische Malerschule 60. 178 ff.
— Landschaftsmalerei des 16. Jahrh. 116.

Spanien.

Barcelona, Kirche d. h. Maria, v. Montosion, Kreuzabnahme (vor 1400) 53.
Cabrera, Kreuzabnahme (n. 1400) 53.
Greco, Gnadenstuhl, Madrid, Prado 94.

MINIATUREN.

Buchkunst 88.
Byzantinische Bilderhandschriften (Kosmas Indikopleustes) 182.
Miniatur, germanische 88.
Cod. Jenensis Bos. q. 6 150 ff.
Chronik des Bisch. Otto v. Freising 151.
Gutakodex, Straßburg, Priesterseminar 155.
Bibel Karls des Kahlen 169.
Etschmiadsin-Evangeliar 169.
Utrecht-Psalter 169.
Codex aureus, München 169.
Adagruppe 169 f.
Sacramentarium Fuldense, Cod. Theol. 231, Göttingen, Univ.-Bibl. 169 f.
Bamberger Sacramentar 170.
Udineser Sacramentar 170.
Evangeliar (Nr. 6), Diözesan-Mus. im Maximil.-Mus. Augsburg 170.
Codex Wittechindeus, Berlin 170.
Karoling. Evangeliare in Erlangen u. Würzburg 170.
Herrad v. Landsberg, Hortus deliciarum 123. 127. 134. 145* ff.
— Min. a. d. Kreise der —, Freiburg, Stadt- u. Münsterarchiv: Zachäusszene und Theodorgruppe 123* ff.
Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen, Stuttgart, Hofbibliothek 89.
Böhmisches Losbuch (um 1380), disputierende Juden 5.
Braunschweig, Skizzenbuch, böhmisch (gegen 1400) 10. 12.
Hasenburgisches Meßbuch (von 1409), Wien, Hofbibliothek, Cod. 1844, böhm. 9.
Wenzelbibel 5.

Burgundische Miniatoren 14.
Flämische Miniaturen des 15. u. 16. Jahrh. 120.
Bening, Simon, Miniaturen a. d. Heures de Hennessy, Brüssel, Kgl. Bibl. 122.
— (?), S., Messe des hl. Gregor, Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
Fouquet-Nachf., Engelsturz, Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
de Hesdin, J., zwei Grisaillen a. d.

Gebetbuch des Herzogs v. Berry, Brüssel, Kgl. Bibl. 120.
Liédet, Handschrift v. 1460, Brüssel (?) Arsenalbibl. 121.
— Chroniques de Hainaut, Bd. 3, drei Miniaturen, Brüssel, Kgl. Bibl. 122.
— 3. Bd. d. »Histoire de Hainaut« in Brüssel, Kopie n. einer Miniatur des Meisters des goldenen Vließes (Philipp de Mazerolles) 56.
— Drei Miniaturen a. d. Histoire d'Hélène, Brüssel, Kgl. Bibl. 122.
— Miniaturen v. 1470 a. d. Charles Martel, Brüssel, Kgl. Bibl. 122.
— Werkstatt, Drei Miniaturen a. d. Chronique de Pise, Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
— und Meister des goldenen Vließ. (Philipp de Mazerolles), Miniaturen des Breslauer Froissart 56.
Marmion, Simon, Miniaturen a. d. Grandes Chroniques de St. Denis (Petersburg, Kaiserl. Bibl.). Brüssel, Kgl. Bibl. 120.
— Werkstatt, Miniaturen a. d. Fleur des histoires des Jean Mansel, Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
Philipp de Mazerolles, Chronik von Jerusalem, Wien 57.
— Einschiffung 121.
Meister der »Heures du maréchal de Boucicaut«, Miniaturen des Gebetbuches des Herzogs v. Berry, Brüssel, Kgl. Bibl. 120.
v. d. Moere, Jan, zwei Miniaturen a. d. Catholicon beati Augustini, Brüssel, Kgl. Bibl. 122.
Scheppers, Marguerite, Missal f. d. Konvent d. Schwestern v. Notre Dame de Sion in Brügge (1503) 253.
Chroniques de Hainaut (v. 1446), Bd. 1, Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
Girart de Roussillon, Wien. Überreichung d. Handschr. an Philipp. Kirchenbau 121.
Heures de Turin 120.
— Breitbilder unter dem Text 121.
Gebetbuch, holländisch (um 1455), Kopie nach Eycks Gefangennahme in den Heures de Turin, Lüttich 120.
Gefangennahme Christi u. Kreuzabnahme, Einzelblätter, Brüssel, Kgl. Bibl. 120.
Handschrift in Brüssel (wo?) 122.
Kopie des Madonnenbildes v. J. de Hesdin, im Gebetbuch des Herzogs v. Berry, Paris, Bibl. Nat. (1406) 120.
Titelbl. des Bd. 1 des Augustinus für Bischof Jean Chevrot v. Tournai (1445), Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
Titelminiatur eines Traité ascétique der Gemahlin Karls des Kühnen Brüssel, Kgl. Bibl. 121.
Lombardische Miniaturen a. d. 2. Hälfte 15. Jahrh. 330.

GRAPHIK.

Deutschland.

Graphik, germanische 88.
Holzschnitt, germanischer 88.
Kupferstich, deutscher 88.
Hdzchgen. schwäbischer u. schweizerischer Meister in der Hzl. Anh. Behördenbibl. Dessau 339.
Altdorfer, Zchg., Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Baldung, Kopie des Saturn, Zchg., Dessau, Hzgl. Anhalt. Behördenbibliothek 337.
— (Schäufelein?), Zchg. ebd. 338.
Beham, Barthel, Stich Herzog Ludwigs v. Bayern 339.
— Sebald, Titelholzschnitt zu Goblers gerichtlichem Prozeß 338.
Benediktmeister, 7 Federzeichng.,
— (? Dürer) Petrus u. Simon Magus, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 337.
Cranach, Zchg., Dessau, Hzgl. Anh. Behördenbibl. 338.
Diesel, Matthias, Erlustierende Augenweide 327.
Dietterlin, Wendel, Aquarell, Jäger m. 2 Hunden, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. Dessau 337.
Dürer-Handschriften, London, Brit. Mus. 299.
— Skizzenbuch 91.
— Handzeichnungen L 460. 473. 475—6. 504. 521. 529. 530—3. 549—54. 559. 574. 584 183.
— 4 Federzeichnungen zur Grünen Passion Wien Albertina. 183* ff.
L 377 Chr. vor d. Hohenpr. 187 f.
L 409 Gefangennahme 183—6.
L 479 Chr. vor Pilatus 187 ff.
L 482 Dornenkrönung 192 ff.
— Handzeichnungen im Städelschen Institut, Frankfurt 57.
— Apokalypse 91. 299. 337.
— Dreifaltigkeitsholzschnitt 94.
— Krönung im Marienleben 94.
— ? Grüne Passion 91.
— Große Passion, B 9. 10 195.
B 11, Chr. am Kreuz 196.
— Kl. Passion, B 39 196.
— frühe Stiche 337.
— Melancholie 299 f.
— B 87. 88. 94. 102 183.
— (Benediktinermeister?), Petrus u. Simon Magus, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 337.
Dürer-Handschriften, 7 Federzeichnungen 337.
Flötner, Zchg., Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 338.
Furttenbach, Stiche 326 f.
Gerung, Matthias, Holzschnitte 338
— Zchg., Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Goltzius, Hendrik, Madonnengruppe, Zchg., Dessau, Hzgl. Anh. Behördenbibl. 339.
Graf, Urs, 4 Blatt Hdzchgen., Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 339.
H. F., Hdzchg., Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 339.
Holbein, Ambrosius, Bildnis eines jungen Mädchens, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
— Hans, Totentanz 295. 297.
— — Temperantia, Judith und
— (?) zwei Dolchscheidenentwürfe, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
— — zwei Entwürfe zu Dolchscheiden, Basel, Kupferstichkab. 338.
— — Entwurf zu einer Dolchscheide, Hamburg, Kunsthalle 338.
— (Hans? od. Ambrosius), Aquarell m. einem jungen Mädchen, Basel, Kupferstichkab. 338.
— Kopie? Hdzchg. Held in phant. Rüstung, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 339.
Hollar, Wenzel, Stammbuchblatt, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 339.
I. A. (Jost Ammann?), Bildnis ein. vornehmen Mannes (Hzg. Ludwig v. Bayern?), Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 339.
Junker v. Prag, Apostel 2. Hälfte 14. Jahrh., Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 337.
Kleiner, Salomon, Bilderfolgen 327.
Leinberger, Hans, Holzschnitte 339 ff.
— L 23 Christus, 341.
— Kupferstiche 339 ff.
— L 30 Moreskentanz 340 f.
L 18 Mars u. Venus 340 f.
L 20 Amor 340 f.
L 16 Petrus 340 f.
L 6 Schmerzensmann 340 f.
L 26 Christoph 340 f.
L 9 Rundblatt d. hl. Barbara 340 f.
Maurer, Christoph, Ne sutor ultra crepidam, Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 339.
Meister der Grünen Passion 183* ff.
L 477 Gefangennahme 183—6.
L 478 Chr. v. d. Hohenpr. 187 f.
L 480 Chr. vor Pilatus 187 ff.

L 483 Dornenkrönung 192 ff.
L 481 Geißelung 195.
L 484. 485 195.
L 486—489 196.
Mittelrheinisch (um 1430), hl. Christoph, Dessau, Hzl. Anh. Behördenbibl. 337.
Nürnbergische Handzeichnungen im archäol. Nationalmuseum, Madrid 224.
Rottenhammer, Hdzchg., Diana u. Aktäon, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 339.
Schäufelein, Handzeichnung im Städelschen Instit. zu Frankfurt 57.
— Lautespielender Jüngling 338.
— (? Baldung), Zchg., Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Sintzenich, Schabkunstbl. v. 1804, Stuttgart, Kupferstichkabinett (nach einer verschollenen Kopie von Raffaels Mad. del Baldacchino beim Grafen Topor Morawitzky, München) 69* ff.
Thiele, Joh. Alexander, sächsische Prospekte 308.
Traut (?), Wolf, nürnbergisch (um 1520), Allegorie, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Wechtlin, Apostel Simon, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 338.
Wolgemut u. Pleydenwurff, Schatzbehalter (1491) 223.
Weltchronik (1493) 223.
— (Meister des Peringsdörferschen Altars) (um 1500), hl. Michael, Dessau, Hzl. Anhalt. Behördenbibl. 337.
— Werkstatt, Federzeichnung der Madonna auf der Mondsichel, München 223.

Belgien und Niederlande.

Corn. Engelbrechtsen (?), Tod d. h. Anna, Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. 57.
Lucas von Leyden, Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt (Kopie aus zwei Kupferstichen des Meisters) 57.
Rembrandt, Handzeichnungen im Städelschen Institut zu Frankfurt 57.
— Kreis (B. 260 oder 309) 64.
Vanlint, Zchng. (v. 1732) im Brit. Mus. 51.
van Wittel, Zeichnungen (um 1700), Rom, Biblioteca Vittorio Emanuele 49.

Italien.

Venezian. Skizzenbuch 268. 284. 336.
— Zwei Gewandstudien darin 268.
Barbari, Stiche 101.
Bellini, Giov., Männerport., Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. 57.
Falda, Stiche 325. 327.
Matham, Jacob, Stich des Cavaliere Giuseppe 31.
Michelangelo, Karton des Epifania, London, Brit. Mus., printroom 229.
— Entwürfe f. Fra Sebastiano 228.
— Ganymed, Kinderbacchanal, Schützen, Windsor. 227.
Pinturicchio (?), 7 Zchgen. in London, Paris, Frankfurt 336.
Pontormo, Handzeichnungen in d. Uffizien 58 f.
Raffael, Anbetung d. Könige, Feder, Stockholm 271*. 273.
— hl. Georg, Feder, Florenz, Uffizien 275* f.
— Zchg. (Braun 147), Venedig 291 (Braun 154), Wien, Albertina 291.
— Kopfstudie n. einem jungen Mädchen (Fischel 51) 272.
— Skizze z. Maddalena Doni 285.
— Zwei Pferde im Venetian. Skizzenbuch 284.
— (Pinturicchio ?), Kentaurenkampf, Zchg., Florenz, Uffz. 276
Silberstiftzchg. z. 3. Libreriafresko v. Siena, Oxford (Bernardino ?) 269* ff. 276. 291.
Reiterskizze z. 1. Libreriafresko v. Siena, Florenz, Uffz. 269. 274* ff. 285. 290 f.
Federzchg. z. 5. Libreriafresko v. Siena, Perugia, Haus Baldeschi 269. 278* ff. 290 f.
Federzchg. z. 1. Libreriafresko v. Siena, Florenz, Uffz. 269. 278. 288* ff.
Zchg. n. d. 3. Fresko der Libreria v. Siena in Chatsworth 268.
Kopie n. d. 4. Fresko der Libreria v. Siena in Chatsworth 268.
Silberstiftzchngen. a. d. Slg. Malcolm, nach den Kardinälen des 4. Libreriafreskos in Siena, v. Araldi (?), London, Brit. Mus. u. Windsor 268.
Zchg. n. d. Kardinälen des 6. Libreriafreskos v. Siena, Florenz, Uffizien 268.
Zchg. n. Fig. des 9. Libreriafreskos v. Siena, ehem. Slg. Heseltine 268.
Raffael, Stiche nach 231.
Romano, Giulio, Stiche nach 231.
Specchi, Stiche 325.
Tiepolo, Handzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. 57.
Venturini, Stiche 325.
Mario Zoppo, Zchg., Frankfurt, Städelsches Institut 57.
Claude, Zchg., Frankfurt, Städelsches Institut 57.
Du Cerceau, Stiche u. Handzeichnungen 326.
de Ghein, Zchg., Frankfurt, Städelsches Institut 57.
Poussin, Zchg. des Achill unter den Töchtern des Lykomed a. d. Besitze Cassiano del Pozzos 234.
— laszive Zchngen., Chantilly 235.
— Zchng. Apoll u. Daphne, Chatsworth 232.
— Zchngen. f. Marinos Adone (Geburt des Adonis), Windsor, Kgl. Bibliothek 231.

PLASTIK.

Sarkophag a. Sula Monastir, Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. 152*.
Christl.-römische Sarkophage 145.

Deutschland.

Altarschnitzer, Schwäbische 62.
Altarschrein 90.
Flügelaltar, deutscher 89.
Portalplastik 89.
Berlin, Slg. Benoit Oppenheim, Buchsstatuette einer nackten Tänzerin 94.
Geisling, Grabstein des Wernt der Auer († 1375) 207.
Heilsbronn, Hirzlach-Epitaph (1361) 3. 12. 92.
Kosten, got. Schnitzaltar 114.
St. Leonhard, Wallfahrtskirche Altarreliefs u. Fig. 238. 240.
Manterndorf, Schloßkap., Altarschrein 239. 241.
München, Bayer. Nationalmuseum, Grabstein des Konrad Paumann 216.
Nürnberger Torreliefs d. 14. Jhs. 2.
Nürnberger Plastik der 2. Hälfte 15. Jahrh. 224.
Nürnberg, St. Sebald u. St. Lorenz, Epitaphien u. Monumente 2.
— St. Lorenz, Epitaph für Kunz Rymensnyder (1409) 9.
— Germ. Mus., Schöne Mad. 101.
Passau, Plastik des späteren Ma. u. d. Übergangs 171.
Posen, got. Schnitzaltäre der Provinz 114.
— St. Adalbert, got. Schnitzaltar 114.
Regensburg, Dom, südl. Seitenschiff, Verkündigungsaltar (von ca. 1330) 204.
— Domkreuzg., Grabstein zweier Albert Watgadmer († 1350 u. 1360) 209.

Regensburg, St. Emmeran, Grabmal der sel. Aurelia (nach 1330) 204.
Salzburg, Stift Nonnberg, Frauenchor, Bischofsfig. (v. 1430) im mod. Aufbau des Altars 239.
— — Bischofsfig. (v. 1520) im mod. Aufbau des Altars 239.
— — Flügelrelief eines Marienaltars a. d. alten Dom 238 ff.
Würzburg, Ostkrypta des Neumünsters, Steinkruzifixus 14. Jahrh. 93.
Carlone, Giambattista, Dekorat. am Neubau des Langhauses v. Lurago in Passau 171.
Kölderer, Jörg, Innsbruck, silberne Kapelle, kl. Figuren 107.
Leinberger, Hans, Taufe Christi u. Beweinung, Reliefs, Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. 341.
— Kreuzigung, München, Bayr. Nat.-Mus. 341.
Meister d. bärtigen Heiligen, Bestrafung des Spötters, Relief am Sebaldusgrab, Nürnberg. S. Sebald 108*.
— — Römhild, Doppelgrabmal, Mohrenkönig 105 *.
König Melchior 105*.
hl. Jakobus 105*—108.
Baltasar 108.
— — Innsbruck, silberne Kapelle, Jost u. Reichard 107 f.
— — St. Sebald, Wien, Hofmuseum 106* ff.
Meister des Breisacher Altars, Breisach, Hochaltar, Krönung Mariä, Niederrothweil, Altar 341.
Nahl, Marmormonument des Hieronymus von Erlach und Grabmal d. Frau Langhans, Hindelbank, Kirche, 18. Jahrh. 328.
Pacher-Werkstatt, Schrein eines Pfingstaltares im Frauenchor des Stifts Nonnberg in Salzburg a. d. alten Dom (gegen 1500) 239.
Permoser, Fig., Bautzen 308.
Stoß, Veit, Marienaltar in Krakau 109* ff.
— Rosenkranz, Nürnberg, St. Lorenz 113.
— Abendmahlsdarstellg. (v. 1499), Nürnberg, St. Sebald 113.
— Grabplatte des Erzbischofs Zbigneus Oleśnicki, Gnesen, Dom 114.
— ? Koschmin, kath. Pfarrkirche, Hochaltar 109* ff.
Vischer, Hans, Statuetten vom Römhilder Doppelgrabmal: hl. Barbara 101* f. 104.
hl. Katharina 101. 103 f.
König Kaspar 101. 104.
Vischer, Hans, Grabplatte Sigismunds von Lindenau, Merseburg, Dom 104.
— Grabplatten in den Krakauer Kirchen 103.
— Grabplatte Peter Salomons, Krakau 103.
— Grabtafel Peter Kmitas, Krakau, Kathedrale. Apostel Petrus u. Paulus 103*.
— Taufbecken in Ochsenfurt: Maria m. d. Kinde 104.
Apostel Andreas 104.
hl. Wolfgang 104.
— Relief der Margareta Tucher (von 1521) (Abschied Christi v. Maria), Regensburg, Dom 103*.
— Relief der Familie Eißen (von 1522) (Beweinung Christi), Nürnberg, St. Aegidien 103.
— Peter, Sebaldusgrab, Nürnberg, St. Sebald 95.
— — Johannes 98*.
Apostel 100.
Propheten 101. 103.
— — drei Reliefs: Brot- und Weinwunder 108*.
— — Blindenheilung* und Eiszapfenwunder, zwei Tugenden und Konzert 102.
— Ernstgrabmal, Magdeburg Dom 96. 102.
hl. Laurentius 101.
— Grabmal des Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern u. s. Gemahlin in Hechingen 96.
— Grabplatte Johanns IV., Breslau, Dom 97.
— König Arthur, Innsbruck, Hofkirche 96.
— Erweckung des hl. Pietrowin, Relief am Grabmal des Kardinals Kasimir in Krakau 108.
— Doppelgrabmal in Römhild 95ff.
Statuetten: Philippus 98* f.
männl. Heiliger 99* f.
Christophorus 100* f.
Maria m. d. Kinde 101*.

Frankreich.

Apostelzyklus des Meister Gilabertus, Toulouse, Museum 81* ff.
Chartres, Dom, die drei letzten Statuen rechts vom rechten Seitenportal, König und Königin 85 f.
Corbeil, König und Königin 85.

Italien.

Bernini, Apoll u. Daphne 233.
— Brunnen an d. Piazza Navona, Rom 342.
— Pietro, Barcaccia, Rom, Spanischer Platz 343.
Broeck, Hendrick v. d., Statue Mongiovino, Kirche, 1582 (verschollen) 248.
Donatello, Heiligenstatue, Florenz, Dom 343.
Lombardi, Antonio und Tullio, Grabmal Vendramin, Venedig, S. Giovanni e Paolo 99* f.
Michelangelo, Madonna von Brügge 226.
— Mad. an d. Treppe, Florenz, Casa Buonarroti 225.
— Kentaurenschlacht Florenz, Casa Buonarroti 226.
— Der Auferstandene, Florenz, S. Maria sopra, Minerva 228.
— Pietà, Rom, S. Peter 226.
— Bacchus, Florenz, Nat. Mus. 226.
— Schlafender Amor (verloren) 226.
— Eros, London, Viktoria- u. Albert-Mus. 225.
— Kruzifix, Florenz, S. Spirito (verschollen) 225.
— David, Florenz, Akad. 226.
— Mathäusblock, Florenz, Akad. 226.
— Adonis, Florenz, Nat. Mus. 226.
— Pietà, Florenz, Dom 228.
— Desgl. Rom, Pal. Rondanini 228.
— Giovannino, Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. 225.
— Mediceergräber, Florenz 227.
— Grabmal Julius II., Rom 226.
— Grabgestalten, Florenz, Medicikapelle 298.
— Bobolisklaven, Florenz, Ak. 226.
Verrocchio-Werkstatt, Marmorrelief, Florenz, Bargello 335.
— Tabernakel, Chiesa di Monteluce 335.
— Marmorrelief b. Quincy Shaw, Boston 335.

KUNSTGEWERBE.

Kunstgewerbe in Altholland 173 f.
Amsterdam, Reichsmus., Stuhl, Mitte 18. Jahrh. 174.
Nürnberg, Reichskleinod. (1423) 53.
— Hl. Geistspital, Heiltumstruhe 215.
Nürnberger Bildwirkerei der 2. H. 15. Jahrh. 224.
Weberei u. Stoffe in Mailand u. Venedig 330.
Nürnbergische, württembergisch-fränkische, französische Scheiben 61 f.
Schweizer Glasmalerei 61 f. 328 f.
Schwäbische Glasmalerei 60 ff.
Alpirsbach, Scheibenreste 61.
Berliner Glasgemälde 198.

Bern, Scheiben 329.
Chartres, Kathedr., Glasfenster 156.
Eriskirch, Fenster 62.
Eßlinger Fenster 61 f.
Friedrichshafen, GlasgemäldeApostel 62.
Geisling, Ursulakap., Glasgemälde (1360—75) 208.
Heiligkreuztal, Glasfenster (1305) 61 f.
Hindelbank, Kirche, Glasfenster (von 1519 u. 1527) 328 f.
Königsfelden, Glasmalereien 209.
München, Minoritenzyklus (Glas-, fenster) (vor 1371) 209.
Niederhaslach, Glasmalereien 209.
Oberrheinische Glasmalerei 62.
Ravensburg, Fenster 62.
Regensburg, Dom, Glasmalereien 197 ff.
rom. i. südl. Quersch. 197. 210.
spätgot. in den letzten Jochen des Nordschiffes 197. 210.
Zwei Scheiben im l. Unterfenst. des Chorpolygons, 2. Hälfte 14. Jahrh. 197.
Scheibe im südl. Querh., 2. H. 14. Jahrh. 197.
Glasmalereien in den drei Fenst. des Chorpolygons 197.
Verglasungen im südl. Querschiff 198. 203.
Letztes Fenster d. südl. Chorkapelle 198.
Drei Fenster im südl. Seitenschiff 198. 204.
Die zwei ersten Fenster im nördlichen Seitenschiff 198. 205.
Vier Fenster in den Oberseiten des Chors 206 ff.
Letzte zwei Fenster im oberen Chor, Kreuzigung im nördlich. Querschiff 208.
Letzte Fenster des Südschiffs (um 1360) 208.
Regensburg, Hist. Verein, Greslin, Otto, Zchng. (v. 1333) n. d. Glasgemälde eines oberpfälzischen Klosters 205.
Salem, Zisterzienserkirche, Untergegangene Glasgemälde (1299 bis 1307) 61.
Spiez, Scheiben 329.
Stuttgart, Slg. vaterl. Altertümer, Scheibe der Hirsauer biblia pauperum (v. 1517) 62.
— — Scheibe (v. 1527), Nr. 50 des Kat. 62.
— — Glimser, Bauernscheibe (v. 1667) 63.
Ulm, Besserer-Kapelle, Fenster 62.
Ulmer Chor, Nördlinger Fenster 62.
Urach, Glasgemälde, Christus 62.
Daig, Scheiben 62.
Funk, Hans, Rundscheibenserie im Bubenbergschen Säßhause, Bern 329.
— Riß für eine Rundscheibe, Bern, Slg. Wyß 329.
— Fenster (v. 1515), Jegistorf, Kirche 329.
Perugia, Dom, Constantino di Rosato di Spalletta, Predigt des h. Bernardino v. Siena, Glasgemälde n. d. Karton des Hendr. v. d. Broeck (1565) 246* f. 251. Von diesem: Verkündigung, Fragm. 248.